الهوية اللغة في اللسانيات العربية

د. عبد السلام المسدي

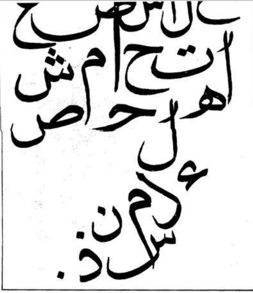
ان غرضنا في هذا البحث هو محاولة ضبط الهوية الجملية للكلام من حيث هو حصيلة السمات التي تتحدد بها بطاقة تعريف الظاهرة اللغوية وذلك بالاستناد اساسا الى مجموع العناصر الضابطة لمقومات الكلام بالاحتكام الى الصورة التي قد تستنبطها اذا ما ولجنا بتلك العناصر حيز التفاعل العضوي مع الخصائص العامة في النظرية .

والذي نستشفه على مسار الكشف والتعليل لنواميس الكلام هو ان الهوية الجملية للظاهرة اللغوية تتمثل في طابعها التوليدي الذي يفضي الى تطابق مادة التعريف وموضوعه ، او قل الى تطابق الحد والمحدود ، مما يجعل الهوية والذات في نفس الظاهرة التي هي الكلام منصهرتين تصورا وافرازا ، فهذه السمة التوليدية كامنة اذن في خاصية الصدر التلقائي باعتبار الحدث اللغوي شيئا كانما يصدر عن نفسه بضرب من الفيض او النبوع .

والمصادرة التي نطرحها باديء ذي بدء لنحاول فيما يلي تركيز قواعدها هي ان الظاهرة اللغوية كما رسمها الفكر العربي طيلة مخاضه الحضاري قد تحددت بطابع الانية من حيث هو تصور مبدئي حرك خلفيات التفكير دون ان يبرز على سطحه ولا حتى ان يتجاوز الحس الغامض الى الوعي الصريح . اما ما يدفعنا الى اعتبار مبدأ الانية في النظرية اللغوية العامة بعد اقتباسه من جدول التنظير الفلسفي فهو بلوغ الظاهرة بنفسها وجودها الاكمل ، وتلك هي الفكرة الباطنة في مصطلح الانية . يقول الفارابي : «ان معنى (ان) الثبات والدوام والكمال ، والوثاقة في الوجود وفي العلم بالشيء ، وموضوع (ان) و (أن) في جميع الالسنة بين ، وهو في الفارسية كاف مكسورة حينا ، وكاف مفتوحة حينا . واظهر من ذلك في اليونانية (ان) و (اون) وكلاهما تاكيد ، الا ان (اون) الثانية اشد تاكيدا فانه دليل على الاكمل والاثبت والأدوم ولذلك يسمون الله ب (اون) ممدود الواو وهم يخصون به الله ، فاذا جعلوه لغير الله قالوها ب (ان) مقصورة ولذلك تسمي الفلاسفة الوجود الكامل « انية » الشيء وهو بعينه ماهيته ، ويقولون : وما انية الشيء ، يعنون ما وجوده الاكمل وهو ما هيته»(١) .

ويقول في سياق آخر : « والحواشي هي اصناف كثيرة منها الحروف التي تقرن بالشيء فتدل على ان ذلك الشيء ثابت الوجود وموثوق بصحته مثل قولنا (ان) مشددة النون ، ومثال ذلك قولنا : ان الله واحد ، وان العالم متناه فلذلك ربما سمي وجود الشيء انيته ، ويسمى ذات الشيء ، انيته وكذلك ايضا جوهر الشيء يسمى انيته فانا كثيرا ما نستعمل قولنا انية الشيء بدل قولنا جوهر الشيء فنرى انه لافرق بين ان نقول : ما جوهر هذا الثوب ، وبين ان نقول : ما انيته لكن هذه ليست مشهورة مثل تلك عند الجمهور ، واصحاب العلوم يستعملونها كثيرا »(٢) .

ويقول الرازي : « في اطلاق لفظ الانية على الله تعالى : اعلم ان هذه اللفظة يستعملها الفلاسفة كثيرا ،



وشرحه بحسب اصل اللغة ان لفظة ان في لغة العرب تفيد التأكيد والقوة في الوجود ، ولما كان الحق سبحانه وتعالى واجب الوجود لذاته ، وكان واجب الوجود اكمل الموجودات في تأكد الوجود ، وفي قوة الوجود لاجرم اطلقت الفلاسفة بهذا التأويل لفظ الانية عليه))[٣] .

فالكلام كما نتصور اشتقاق هويته من مخزون التفكير اللغوي عند العرب ذو طبيعة انية لكونه من الظواهر التي تستمد وجودها من نفسها مثلما تستمد علية وجودها من وجودها ذاته ، وهذا ما عناه الخفاجي حين الح على ان ظواهر الكلام « لا تقع من فعل العباد الا متولدة » ثم وضع بالمثال ان ما تعنيه فكرة التولد هو ما يحدث عند الالام[٤] .

ولنفس الغرض قصد ابن جني اذ حدد اللام بأنه « عبارة عن الالفاظ القائمة برؤوسها المستغنية عن غيرها »[٥] اما القاضي عبدالجبار فقد حاول الاستدلال على ان دلالة الكلام موجودة في ذاته قبل كل شيء « لانه دليل على ما يتضمنه » ولولا ذلك لما صح ان تعرف فائدته « لان ما يمنع من ان يصح كونه دليلا يمنع من ان يكون له معنى »[٦]

ويفتح هذا الاستقراء امام الخفاجي بابا يتطرق منه لتقييم الفكر النحوي عموما من منظور اصولية العلوم وفلسفة المعارف فيقرر في استطراد دقيق ان اللغة موجود في ذاته وان حصر هويتها في نظام العلل التي يتصورها النحوي فيها انما هو ضرب من التعسف عليها . ولذلك فان اللغة تؤخذ بذاتها ولذاتها وهو ما ترمز اليه العبارة المأثورة « هكذا قالت العرب » فليست اللغة سابقة لعلمنتها وعقلنة الفكر لها فحسب بل ان اللغة هي وحدها صاحبة الوجود، وأما محاولة تنظيم الفكر لبنيتها فذلك مواصفة عارضة لا تعطي اللغة علتها ولا تستطيع ان تغير من نظامها او وجودها شيئا .

يقول الخفاجي : « فأما طريقة التعليل فان النظر اذا سلط على ما يعلل النحويون به لم يثبت معه الا الفذ الفرد ، بل ولا يثبت شيء البتة ولذلك كان المصيب منهم المحصل من يقول : هكذا قالت العرب ، من غير زيادة على ذلك ، فربما اعتذر المعتذر لهم بأن عللهم انما ذكروها وأوردوها لتصير صناعة ورياضة ويتدرب بها المتعلم ويقوى بتأملها المبتدىء ، فأما ان يكون ذلك جاريا على قانون التعليل الصحيح والقياس المستقيم ، فذلك بعيد لايكاد يذهب اليه محصل »[٧]

ولا شك ان غزارة التصور الانبي عند الجاحظ هي التي هدته الى استكناه حقيقة الكلام عن طريق المطارحة السلبية ــ او قل بمنهج الخلف كما يقول المناطقة ــ وذلك بمقارنة بضده وهو الصمت .

وفضلا عن التوظيف المبدئي في تفضيل الكلام على الصمت ــ وهو ما لايخلو في حد ذاته من قيمة في البحث اللساني بما انه يحدد الوظيفة الاجتماعية في المؤسسة اللغوية من حيث كان الكلام ملزما بمحتواه لصاحبه ومدخلا اياه في مراهنة التواجد الجماعي ــ فان الطريف عند الجاحظ هو اهتداؤه الى ان هوية الكلام تسوقه بذاته بما اننا بالكلام نخبر عن الصمت ونتحدث عنه ، ولا نستطيع بالصمت ان نخبر عن الكلام فضلا عن ان نتحدث عنه . »[٨]

فالتصور الاني في النظرية اللغوية كما نستكشفها من انسجة التراث العربي يصدر عن رؤية وجودية للحدث اللغوي ، فيكون الكلام وجودا فعليا قبل ان يكون تصورا ما قبليا ، أي ان مايحدد ماهيته القصوى هو انجازه وتحققه ، ومن شأن هذا التقدير ان ينفي عن الظاهرة اللغوية ان تكون قيمة مطلقة في حد ذاتها ، وهذا ما يسلبها ــ تحت مجهر الفحص الموضوعي والاستكشاف الاختياري ــ طابع القداسة وسمة التعالي .

وأبرز ما يستوقف الناظر اللساني في هذا المقام ما يقرب ابن رشد من ان الكلام ليس بجوهر « لانه موضوع لغيره » فكل ما يرد في الكلام انما هو ضرب من الاشارة الى شيء آخر غير ذات الكلام يكون بمثابة الموضوع بالنسبة اليه[٩]. ولهذا الح الرازي على ان حقيقة الكلام هي في فعله المخصوص الذي يقصد به الانسان الى تعريف غيره ما في ضميره من الارادات والاعتقادات وهو ما يخلص منه الى نفي الصفة الحقيقية عن الكلام باعتبار انه ليس قيمة مطلقة ولا ماهية سابقة لتحقق وجود الظاهرة :

« ظهر بما قلناه انه لامعنى للكلام اللساني الا الاصطلاح من الناس على جعل هذه الاصوات المقطعة والحروف المركبة معرفات لما في الضمائر ولو قدرنا انهم كانوا قد تواضعوا على جعل اشياء غيرها معرفات لما في الضمائر لكانت تلك الاشياء كلاما أيضا واذا كان كذلك لم يكن الكلام صفة حقيقية مثل العلم والقدرة والارادة بل أمرا وضعيا اصطلاحيا . »[١٠]

ويستند ابو هاشم الجبائي الى نفس المنطلق المبدئي في تقرير الظاهرة اللغوية ليؤكد على خصوصية الكلام من حيث يستمد علة وجوده من ذات وظيفته وهو ما يفضي الى الحزم بالتولد التلقائي ، لان الحدث الكلامي لا يرتهن

بضابط خارجي من اذن وترخيص أو أمر واقتضاء ، فوظيفة اللغة تخرج بها عن حيز أحكام الضبط ومعايير الاجراء ، وعلى هذا الاساس حلل أبو هاشم كيف ان الناس — مهما كانت فصائلهم — « يستعملون اللغات من غير أن يمكن ادعاء اذن سمعي في ذلك ، ولو كان يطلب في ذلك اذن سمعي لكان يجب أن تكون الاسماء كالاحكام(١١) . وهذا ما يعلله بأن منفعة الكلام هي في ذاته وهي افهام المخاطب مرادنا ، وبهذا الاستقراء ينتفي تفاضل اللغات حيث انتفت عن الكلام خاصية القيم المطلقة : « فمن اعترض على الفرس والنبط في لغتهم وخطابهم فيها فهو مخطىء عند أهل العقل كما أن من اعترض عليهم في الاكل والشرب والتصرف فهو مخطىء في ذلك (١٢) » .

والى مثل هذا التقرير ذهب القاضي عبد الجبار فحوصل هوية الكلام في أنه وجود يدل بنفسه على نفسه ، شأنه في ذلك شأن كل جهاز علامتي من اشارة وغيرها (١٣) . ولكنه يستطرد في سياق اخر الى اشكال دقيق على غاية من التمييز العلامتي ويتمثل في تراكب دلالتين على الحدث اللساني دون أن يستطيع اكتساب شرعيته الا من احداهما فحسب . فالافادة هي شرط أولي في سلامة مفهوم الكلام ولكن الافادة المقصودة هي الافادة الاوليةالتي يحملها الخطاب في صلبه حملا نوعيا دون الدلالة الاخرى المتمثلة في حصول حدث الكلام ، ولا في أن المتكلم قد تكلم في تلك اللحظة ولا حتى في انه قد اثبت قدرته على الكلام ، فهذه كلها دلالات علامية سماها العرب دلالة النصبة حينا ، ودلالة الاعتبار حينا آخر ، ومدارها دلالة الوجود من حيث يدل كل شيء بمجرد ان يوجد على انه موجود .

فالدلالة المشروطة في الكلام هي الدلالة التي لا يمكن أن تحصل مع « فقد من يعتبر به ويستفيد » وهو السامع المقصود بالافادة : وتلك الدلالة هي وحدها الكفيلة بأن تحرج بالكلام « من حد العبث (...) لان الشيء يجب أن تكون فيه فائدة سوى ما يقع من الفائدة بالاخبار عنه (١٤) » .

اما **الشهرستاني** فقد كان — في قضية تنزيل الكلام منزلته الوجودية — واضح التركيز على مستوى التصور وعلى مستوى الاصطلاح لانه يبسط الموضوع على أساس مقارنة القيم المطلقة المعقودة الى العقل المحض ، والقيم النسبية الموصوف بها الكلام ، فيقرر باديء ذي بدء : **ان النطق اللساني مركب من حروف اذ منها تحصل الكلمات ومن الكلمات يحصل خطاب مفهوم مشتمل على معنى معلوم ، ولولاه لم يسم الحاصل من التقطيع والتركيب كلاما « فاذا كل الحروف والكلمات محالها اللسان ، وكل المعاني والمفهومات محالها الجنان ، وبمجموع الامرين سمي الانسان ناطقا ومتكلما حتى لو وجدت اللسانية منه دون المعاني الجنانية لسمي مجنونا لا متكلما الا بالمجاز ، ولو وجدت المعاني الجنانية منه دون الالفاظ اللسانية سمي مفكرا لا متكلما الا بالمجاز** . »(١٥) وهذا ما سيدفع الشهرستاني الى القول بأن الكلام ليس ذا حقيقة عقلية .

ويطلع علينا **الجرجاني** في مساق هذا التنظير التأليفي حول هوية الكلام ويكشف منطقي لمفهوم الدلالة وما نعيه عند تحديد وظيفة اللغة بها ، ومحصول استقراءاته أن الحدث الكلامي هو أصدار لحكم ، بمعنى أنه افراز لقضية تصورية وليس في حد ذاته وجودا قائما بنفسه باعتبار أننا حين نسمع أحدا يقول : « ضرب زيد » فاننا نفهم انه يثبت وجود الضرب من زيد لا أن نعلم رأسا وجوده منه ولو لم يكن الامر كذلك لاصبحنا نفهم ممن يقول : ان نقيضين قد تواجدا ، بانهما قد تواجدا فعلا .

فالدلالة على الشيء هي لا محالة اعلامك السامع اياه وليس بدليل ما انت لا تعلم به مدلول عليه ، واذا كان كذلك وكان مما يعلم ببدائه العقول ان الناس انما يكلم بعضهم بعضا ليعرف السامع غرض المتكلم ومقصوده فينبغي أن ينظر الى مقصود المخبر من خبره ما هو ، أهو ان يعلم السامع وجود المخبر به عن المخبر عنه ، أم ان يعلمه اثبات المعنى المخبر به للمخبر عنه » (١٦) .

فاذا تمثلنا من صريح الفكر العربي كما حملته لنا نصوصه في منطوقها ومضمونها ما صادرنا عليه من مركزية التصور الاني في تقدير الظاهرة اللغوية تحتم علينا الاقرار بأن مثل هذه الرؤية لا تصدر الا عن اعتبار أن هوية الكلام لا تكمن في المظهر الفيزيائي للحدث اللغوي وانما هي قابعة فيما وراءه لانها شيء آخر غيره .

فهذا الشهرستاني يتحدث عن أن قدرة الكلام على اداء وظيفة التفاهم هي رهينة تجاوز التقطيع والترصيع والترتيب لادراك « كمالات أخرى بعدها (١٧) وهذا **التوحيدي يبين كيف ان الكلام امر طبيعي بالبداة ، والبداة في الطبيعيات وحدة على حد عبارته ، ولكنه « وان كان طباعيا فانه مخلوم الفكر ، والفكر مفتاح الصنائع ابشرية » فيكون الكلام الهاما بعد كونه طباعيا(١٨)** .

اما القاضي عبدالجبار فانه يؤكد أن هوية الكلام مما لايدخل فيه لا آلته ولا سببه مميزا بذلك الظاهرة عن مؤسساتها الحافة ومستنداتها الاجرائية الى حد فصل الهوية عن ملابسات الانجاز وهذا مدلول قوله « لا يجوز ان يحد الكلام بانه الحروف الخارجة من مخرج مخصوص لان الخروج والتحرك يستحيل على الكلام في الحقيقة ، فكيف يجوز أن يحد به (...) وكيف تدخل آلة الكلام في حد الكلام مع العلم بأن الشيء لا يجوز أن يحد الا بما يبين به من الصفات الراجعة اليه دون ما يرجع الى سببه ووجه وجوده(١٩) .

★ ★ ★

فما هو اذن هذا الذي يقوم وراء السطح الفيزيائي في الحدث اللغوي ليمثل الفكرة الجامعة لكل عناصر التحديد ومقومات الهوية في الكلام ؟

★ ★ ★

ان ما وراء الحدث الكلامي من حيث هو عناصر محسوسة تدرك في خصائصها الفيزيائية ادراكا موضوعيا هو هذا التكامل بين الاجزاء المكونة لكتلة الخطاب ، أي ـ بتعبير أدق ـ هو تحول اجتماع الاجزاء من مجرد كتلة الى بناء متكتل عضويا ، أو قل هو هذا الذي يحدث بين أجزاء الخطاب عادة لما نفرزه بصفة تلقائية والذي لا شك ينعدم لو أخذ الواحد منا الفاظا وضم بعضها الى بعض بطريقة عشوائية ٠٠ ، بل قل هو هذا الفرق الذي بين أجزاء انكلام كما نلفظه ومجرد الجداول القاموسية كما تقدمها المعاجم . فقائمة الالفاظ في المعجم ترضخ حتما الى معيار تنظيمي قد يكون شكليا باحترام ترتيب الحروف صعودا او نزولا ، وقد يكون دلاليا ، ولكنه لما فارق معيار البناء الاساسي في انجاز الحدث اللغوي تعذر أن تكون قائمات القواميس انسجة من الخطاب الابلاغي .

فهوية الكلام في أقصى مظاهر تجلياتها انما تكمن في تحول الاجزاء بموجب جدلية الانصهار الى بناء متكامل ، يسلم نفسه تسليما تلقائيا لجاذبية الادراك الشمولي الذي لا يتوقف بالضرورة على تبين الاجزاء عندما يهم بادراك مضمون البنية الكلية ، واذا كان غرضنا من بسط هذه الركائز النظرية الاولى هو أن نتحسس نفاذ الفكر اللغوي عند العرب الى هوية الكلام وانطلاقا من طابعه البنائي المتكامل فاننا لن نكون في مامن من تعسف النصوص وارهاق مادتها بالاستنطاق والتخريج كما لن تنجو استقراءاتنا في هذا المضمار من الظن بها او الشك في مدى امانتها الا اذا استكشفنا مدى تبلور فكرة التكامل البنائي نفسه عند رواد التفكير اللغوي قبل ان يمارسوها في مواصفة اللغة وضبط هويتها ٠

لقد أحكم كثير من رواد النظر فكرة انصهار الاجزاء بما يفضي الى هوية كلية هي ليست فحسب مجرد مجموع العناصر المركبة فمن بين هؤلاء **ابن حزم** في تمييزه الهويات الحاصلة من اجتماع عناصر متطابقة في الجنس والخصوصية عن الهويات التي تحصل من عناصر متغايرة نوعيا شأن اللغة وشأن كل كائن حي :

« فان قال قائل فالجزء هو الكل أو هو غيره فالحقيقة أنه غيره لما وجد دونه ٠ وانما الكل لفظة تسمى بها هذه الابعاض كلها في حال اجتماعها ، والابعاض هي الاجزاء والا فكل بعض غير البعض الاخر ٠ والكل ينقسم قسمين : أحدهما كل يسمى كل جزء من أجزائه باسم كله ، وذلك انما يقع في اشخاص النوع ، أو في ما لم يركب من أشياء مختلفة كأجزاء الماء فكلها تسمى ماء ، واجزاء النار كذلك ، وكذلك كل شخص من الانسان الكلي يسمى انسانا ، والقسم الثاني قسم لا يسمى شيء من اجزائه باسم كله ، وذلك هو في المركب من عناصر مختلفة كاعضاء الانسان فليس شيء منها يسمى انسانا ، وكذلك الباب فانه مركب من خشب ومن مسامير ، والخشبة والمسامير لا تسمى بابا » (٢٠) ٠

ومن هؤلاء المنظرين **ابن رشد** اذ يذهب الى تعليل جوهري يستمد منه صورة الانصهار الذي يحدث بين الاجزاء في تحويلها من مجرد كتلة الى بنية متكتلة فيحاول اثبات أن فك رباط الاجزاء عن البنية الكلية المستوعبة لها لا يقع الا بمنظور الاعتبار التقديري لانه لا يتسنى ـ من حيث الوجود ـ فك الاجزاء عن الكل ، ولو وقع الفك لانعدم مفهوم الجزء ومفهوم الكل معا ٠ ولذلك فان « اجزاء الحيوان ليس يوجد لها الواحد الذي هو به جوهر وهي منفصلة من الحيوان ، بل هي في حالات الانفصال شبيه بالاجزاء التي هي في الكون أعني لم يتم وجودها حتى ينضم بعضها الى بعض ويصير منها جوهر واحد يدل عليه الاسم والحد » (٢١) ٠

واذا كان **حازم القرطاجني** قد خلص ـ بعد استقراءات خصيبة في هذا المضمار ـ الى صياغة طريفة بقوله : بل اردتان يصير به اثنينيه شيئيناتحادا »(٢٢) فانعبدالجبار قد استوعب المشكل من جميع أطرافه حينما اقام تحليله على التمييز بين ظاهرتين أساسيتين كثيرا ما يلتبس امرهما على الناظرين وهما ظاهرة اجتماع العناصر في ضرب من التراكم ، والتكديس ، وظاهرة تحول هذا الاجتماع الى محاورة جدلية هيالتي تفضيالى بروز البنية المخصوصة وهي التي تقتضيها فكرة الحياة في الكائنات ، وبذلك يكون التجاوز الجدلي نقضا لمفهوم الاجزاء من حيث هو صهر لها واذابة :

يقول عبدالجبار : **وانما نحيل وجود الحياة الا مع بنية مخصوصة لامر يرجع الى المجاورات التي توجد البنية معها ، لا لان التاليف يجب ان يقع على وجه مخصوص ليصح وجود الحياة معه ولا لان التاليف لا يصح وجوده الا مع مجاورات مخصوصة بل يصح وجوده مع جميعها وان كان من حق الحياة الا توجد فيه الا وقد تجاوزت الجواهر ضربا مخصوصا من التجاوز ، وبنيت بنية مخصوصة ويمكن أن يقال فيه ان ذلك انما يجب مني الحياة لانها توجب الحكم للجملة فيجب كونها مبنية على صفة مخصوصة ليصح ان توجب الحكم لها وما أحال ايجابها الحكم يحيل وجودها ، فلذلك احتاجت الى جملة مبنية بنية مخصوصة))(٢٣) .**

★ ★ ★

فهذه نماذج من ادراك رواد التنظير في الحضارة العربية لمتصور البناء التكاملي ، وغيرها كثير ولكن الذي يعنينا بصفة نوعية هو ممارسة التصور البنائي في تحديد هوية لكلام ، ويكاد يطرد في ضرب من الاجماع والتواتر لدى كل من طرقوا اشكالية اللغة الحاحهم على سمة التكامل العضوي والترابط الجدلي في ضبط خصوصية الحدث اللغوي ، وكل يعبر عنه بما يراه مفضيا الى الجلاء الاصطلاحي ، فهذا **أبو سليمان الخطابي** يبرز بنية الكلام بالاعتماد على ركائز ثلاث هي « لفظ حامل ومعنى به

قائم ورباط لهما ناظم » ثم يحاول محاصرة فكرة البناء التكاملي فيصوغ لها مصطلحات « النظم والتأليف والتلاؤم والتشاكل » حتى يعثر على الصياغة الصريحة عندما يحدد الكلام بأنه الفاظ مفردة تركبت فتضمنت ودائمه التي هي معانيه وملابسه التي هي نظوم تاليفه (٢٤) . وهذا الطبري يلح على أن الكلام انما باين غيره بما فيه من « التأليف »(٢٥) مثلما فعل **اخوان الصفاء** عندما اكدوا على أن ما يخرج التصويت اللغوي من مجرد اللغو « كالنهاق والرغال والسعال » انما هو « **التقطيع والتاليف** » كذلك(٢٦). وقد دعاهذا التصورالبنائي صاحب الخصائص — ابن جني — الى اثارة بعض القضايا المبدئية في منهجية علم اللغة مما يلتحق بمرتبة التفكير الاصولي في فلسفة المعرفة ، فانطلاقا من تقرير ان اللغة هي معطى حضوري يستبط ابن جني ان عقلنتها التي تقتضي تمييزا زمانيا انما تستند الى تقديرات افتراضية لان ما يعمد اليه الفكر في تنظيمه للكلام من ترتيبات سابقة واخرى لاحقة لا يستند في شيء الى زمن حقيقتي ، وهذا ما صاغه ابن جني في قالب تجريدي يجري مجرى الاحكام والقوانين بقوله « باب في مراتب الاشياء وتنزيلها تقديرا وحكما لازمانا ووقتا » . وهو ما يحلله باطناب في نفس السياق ثم يعود اليه في سياق اخر عند فحص مراتب أجزاء الخطاب — من فعل واسم وحرف — بعضها من بعض فيبرهن على ان **اللغة ترفض النظرة التفكيكية في مباشرة أجزائها كما تدحض مبدأ التحليل الزماني المجزىء لها لان جهازها لا يستقيم تصوره الا في نطاق بنائه التكاملي** ، وينتهي باستقرائه الى قوله معبرة نافذة : « ان اللغة وقعت طبقة واحدة كالرقم تضمه على المرقوم والميسم يباشر به صفحة الموسوم » (٢٧) .

ويحاول الفارابي محاصرة فكرة البناء التكاملي في الظاهرة اللغوية فيعمم مبدا التاليف على مستويين من الكلام يختص احدهما (بالاقاويل المركوزة) ، ويعني بها محاورة النفس ، ويختص الثاني « بالاقاويل الخارجية » ويقصد بها مستوى الانجاز الفعلي للحدث الكلامي ، ثم يحلل فكرة التاليف بانه عناصر متكاثرة ارتبطت فترتبت فتعاضدت على ابراز شيء واحد غير متعدد (٢٨) .

وعند الخفاجي بعض المفاتيح الاصطلاحية مما يعين على استجلاء فكرة الانبناء العضوي ، أهمها أن حد الكلام هو ماانتظم انتظاما يسمح له بأن يتميز ويتفصل (٢٩) ، أما ابن سينا فينطلق من زاوية التنظير المعمم في قضية التاليف فيحدده بقوله : «الموقع للتصور في أكثر الاشياء معان مؤلفه ، وكل تأليف فانما يؤلف من أمور كثيرة ، وكل أشياء كثيرة ففيها اشياء واحدة ، ففي كل تأليف أشياء واحدة ، ثم يتخلص الى تعريف مفردات اللغة بأنها « هي المستعدة لان يؤلف منها التاليف المذكور »(٣٠) ولئن تواترت فكرة التاليف بدون سمات استقرائية بارزة عند كل من الجاحظ والتوحيدي وابن فارس فانها عند الزجاجي مثلا قد تميزت باستيعاب جدلي ، فهو يعرف الالفاظ في الكلام بانها القطع المتفرقة وهو ما ينم عن تعريف مكونات الخطاب من مجهر الخطاب نفسه ، ثم يكفينا الزجاجي مؤونة الاستنطاق اذ يفصح بجلاء عن جدلية الجزء والكل في الحدث الكلامي « ... وأما الحروف التي هي **أبعاض** الكلم فالبعض حد منسوب الى ما هو اكثر منه كما أن الكل منسوب الى ما هو أصغر منه »(٣١) .

ولا شك ان بحثا في هذه القضية ينطلق من تجريد المصلحات الحافة بفكرة البناء التكاملي من شأنه أن يكشف أبعادا أخرى في مخزون التراث العربي ، ويكفي أن ندل على ذلك بما قد نعترضه عند عبدالجبار في هذا النطاق :

فمن انتظام الكلام على البنية المخصوصة بتمييز عناصر « التفريق والجمع والزيادة والنقصان » . الى ثنائية التفرقة والاختصاص . ومن ابراز مفهوم النظم والتجاوز الى الالحاح على مفهوم الفعل المحكم المرتبط بعوامل الاختلاف والتقطيع والتفرقة والتنظيم . ومن مظاهر الاتصال والانفصال فالمخالفة والموافقة الى حصر الكلام في « أنه مؤلف منظوم متصل » .

وتكتمل افرازات الوعي بمنظومة البناء في الظاهرة اللغوية بصورة النسج على يد **الزملكاني** لان المتكلم « كناسج الديباج (...) ينشيء الكيفيات والتأليفات كما يصنع ناسج الحبر وناظم الدرر »(٣٢) ، وبصورة الصوغ على يد الجرجاني اذ يقرر : « واعلم أن مثل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة » (٣٣) .

★ ★ ★

ان البحث في مقومات الكلام — لما كان بمثابة الاستثمار الاولي المباشر لمؤسسات النظرية اللغوية العامة من خلال الانجاز الفعلي للحدث اللغوي — فانه يبقى ملتزما في المستوى المنهجي بجملة مصادراته التي هي محاور جهاز التواصل والابلاغ . ولعله من العسير تقييم نتائج البحث بالاستناد فقط الى هذه المقومات لان قيمتها الجميلة انما تتركز على حظها من بلورة النظرية اللغوية في الفكر العربي بصفة شاملة ولاسيما بالتكامل العضوي مع محتويات نظرية المواضعة والاصطلاح . غير انه من اليسير أن نستخلص ، ولو باستقراء مبدئي ، المدى المنهجي الذي أدركه رواد الفكر اللغوي في مسار تنظيرهم وتجريدهم لحقائق الظاهرة اللغوية وذلك من خلال مصادرات البحث التي جسمت ركائز الكشف في مقومات الكلام .

واذا تسنى للباحث المعاصر ان يستوحي بعض متصوراته — التجريدية والتشكيلية — من قاموس العلوم الدقيقة فاننا قد نستنبط من خلال مقومات الكلام كما عرضناها صورة رياضية فيزيائية تجسم هوية الحدث اللساني يكون هو فيها بمثابة محور مركزي يخرق بصفة عمودية مركز الدائرة الرامزة لجهاز التواصل بأكمله بحيث يرتبط مركز الدائرة بمحيطها عن طريق أشعة

تمثل الباث والمتقبل والصوت والترامز وسنن المواضعة وكذلك التركيب والتفكيك ·

فاذا انعدم الكلام بأن خيم الصمت سكنت حركة هذا الجهاز الفيزيائي ، فاستطاع الناظر أن يتبين بالعين المجردة مفاصله : كل واحد منها على انفراد بحيث لا يتعذر عليه أن يتفحصه بمعزل عن البقية · وأما اذا انطلق الكلام وتحركت مسيرته على مدار الزمن والانجاز فان عناصره تدخل بصفة آلية في حركة تفاعلية هي بمثابة المد والجزر اللذين يخلقان تموجا ذبذبيا يفضي من حيث الظاهرة العلمية الى حركة دورية كما لو أن هذا الدولاب الفيزيائي - الذي تصورناه - يتحرك فيتزاوج فيه الذهاب والاياب ، والمد والجزر ، فتنشأ حركتان متقابلتان : حركة دافعة يصبح بموجبها مركز الدائرة مولدا لسلسلة من الدوائر تخرج منه متجهة الى محيط الدائرة الام حتى تنكسرعلى مشارفه ، وحركة جاذبة تتولد بموجبها سلسلة من الدوائر تخرج من المحيط لتنصب في بؤرة المركز ·

وللكلام خصائص لو الملابسات الايحائية التي تتضخم بها المصطلحات عندما تتقاسمها حقول المعرفة لسميناها خصائص جدلية ، فهو ظاهرة لها مقومات الوجود العضوي ذو التفاعل الذاتي ، لان عناصره المركبة اياه لاتبلغ سمتها النوعية من حيث وظيفتها الابلاغية الا اذا انتظمت نوعا مخصوصا من الانتظام بحيث تصبح بنية متكاملة لها خصائص الكل الذي لا يتجزأ او الذي ما ان يتجزأ حتى يفقد هويته النوعية ·

والمهم بالنسبة الينا ونحن في هذا الصعيد المبدئي من استخلاص السلك الرابط لمقومات الحدث اللغوي هو أن للكلام - على نمط ماشبهناه بالجهاز الفيزيائي - طاقة ذاتية مزدوجة لانها حصيلة قوتين متقابلتين : احداهما توليدية والاخرى ادراكية ·· ، فاما التوليدية فهي ذات حركة انتشارية وتناسب القوة الدافعة في النموذج الفيزيائي واما الادراكية فذات حركة استقطابية وتناسب القوة الجاذبه في النمط الفيزيائي ·

فبين الدفع والاسترجاع ، وبين الافراز والاستيعاب تتنزل هوية الكلام في خصوصيته القصوى ·

وبما أنه من الطبيعي أن يقوم استخلاص الثمرة المضمونية المتعلقة بنظرية العرب في الظاهرة اللغوية على استجماع الاضواء الكاشفة فاننا سنجعل مدار النظر في خاتمة هذا المقال استجلاء الثمرة المنهجية في بسط الفكر العربي لجدلية اللغة كقضية معرفية أساسا ·

وخلاصة الاستثمار على هذا الصعيد تتمثل - كما اوحت لنابه افرازات النصوص المتعددة ضمن التراث - في ان الفكر العربي عندما تفحص اشكالية الكلام واستكنه مقوماته العضوية قد استطاع أن يتجاوز موضوع بحثه وهو الكلام دون ان ينفصل عنه فكانت الرؤية اللسانية لديه ذات بناء تجريبي اختباري وكان مسارها المعرفي نابعا من اللغة ، مطلا من خلالها على افاق النظر المجرد ، ومستلهما فيها كل التصورات الفكرية الاخرى في أبعادها الفلسفية والعقائدية وحتى الماورائية ·

ولئن وفر لنامخزون التراث العربي ادلة غزيرة على ما نزعمه في هذا الاستخلاص الجوهري فلعل نموذجا واحدا يكون كفيلا بتجسيم هذا التجاوز المعرفي اذا ما استوفينا له حق التحليل والاستشهاد، الا وهو نموذج التشكيل الرياضي الذي حلل به الفكر العربي نسيج المطارحة اللغوية ، فكان بمثابة الارتقاء بمنهجية علم اللسان الى مستوى التنظير الشمولي الذي تتفاعل فيه التقديرات الموضوعية والاستلهامات النسبية فينتج نمط من أنماط المنطق الصوري ·

فليس همنا اذن أن نتفحص مضمون هذا التفكير الصوري في علاقة الرؤية اللغوية بالتشكيل الرياضي بقدر ما نهتم بلحظات العبور التي يتسرب فيها الفكر العربي من منطق الكلمة الى منطق الصورة الرياضية فنثبت قبل كل شيء أنها موجودة فعلا في هذا المخزون الانساني الخطير فحيرتنا الاولية اذن هي كما أسلفنا حيرة منهاجية أكثر مما هي امتثال مبدئي لأنا نحاول استيعاب مسار الرؤية من خلال مادة المضامين ·

★ ★ ★

واول ما نعرضه في هذا المقام ربط الجاحظ سمة التوليد اللامتناهي في الظاهرة اللغوية بالنشوء اللا محدود في السلم الرياضي ، وهو ما يسميه « تضاعيف الاعداد التي لاتنتهي ولا تناهي »[٣٤] أما الزماني فانه يبسط في بعض تحاليله نسبة الادوات اللغوية الاولى من أسماء وافعال وحروف الى ما يمكن ان ينتج عنها بالتأليف والانتظام ، فينتهي الى مقابلة الطابع المحدود من حيث أجزاء الظاهرة اللغوية بالطابع اللا محدود من حيث تركيبات نمذجتها عند افراز الخطاب اللغوي واذ يستخلص نشوء اللامحدود من المحدود يعمد الى مقارنة الظاهرة اللغوية بالظاهرة الرياضية بموجب ان القاطع المشترك بينهما هو التوليد بواسطة التركيب : « ودلالة الاسماء والصفات متناهية فأما دلالة التأليف فليس لها نهاية (···) لان دلالة التأليف ليس لها نهاية كما ان الممكن من العدد ليس له نهاية يوقف عندها لايمكن ان يزاد عليها · »[٣٥]

ويعمد الفارابي الى تدقيق علاقة الحدث اللغوي بالصوت من حيث هو ظاهرة فيزيائية فيبني فوارقه على ثنائية الجنس والمادة ليجعل من الحرف مادة اللفظ، ومن الصوت جنس مادة اللفظ ، وفي هذا المستوى يلتجىء الى المقولة الرياضية ليبين كيف ان الوحدات الحسابية التي هي آحاد السلم الرياضي تمثل مادة العدد وطبيعي ان لايكون في شيء جنسا للمنظومة الحسابية كليا ·[٣٦]

ويعمد الفارابي في موطن آخر الى شرح مفهوم القانون المنطقي باستقراء فكرة المعيار العقلي كما يشتقه الانسان من الظاهرة الموضوعة على بساط الاختبار، وبديهي

ان يتوازى القانون المنطقي مع القانون اللغوي باعتبار ان كليهما ثمرة لتسلط العقل على المعطيات الكلية امامه واذ يحاول الفارابي تقريب فكرة القانون بضبطه وتحديده يعمد الى مقارنته بأدوات العمل الرياضي والتحري الهندسي فيقول : « وايضا فان القوانين المنطقية التي هي آلات يمتحن بها في المعقولات مالا يؤمن ان يكون العقل قد غلط فيه او قصر في ادراك حقيقته تشبه الموازين والمكاييل التي هي آلات يمتحن بها في كثير من الاجسام مالا يؤمن ان يكون الحس قد غلط فيه او قصر في ادراك تقديره، وكالمساطر التي يمتحن بها في الخطوط مالا يؤمن ان يكون الحس قد غلط او قصر في ادراك استقامته ، وكالبركار الذى يمتحن به في الدوائر مالا يؤمن ان يكون الحس قد غلط او قصر في ادراك استدارته » .(٣٧)

ويرد منهج التشكيل الرياضي على يد اخوان الصفاء في سياق بيان الطاقة الاحتوائية والقدرة الشمولية في الكلام وذلك بمطابقة يجرونها بين تولد الاعداد حسب المعدودات وخاصية التوليد الكلي في الظاهرة اللغوية مما يسمح لها باستيعاب كل متصور من متصورات الوجود من جهة وتخصيص كل فرد آدمي بنمطه التوليدي على انسجة الخطاب من جهة اخرى وكل هذا من مميزات الكلام من حيث هو طاقة متفجرة تمتلك حق الانتشار والتضخم بلا حدود .(٣٨)

ويدخل الرازي صميم التشخيص الرياضي عندما يحوصل قضية التقليبات الممكنة التي صاغها الخليل بن احمد الفراهيدي حين اعتزم جمع اللغة في مدونة « العين » فينفذ الى صميم التشكيل الحسابي بضبط قانون التناسب التصاعدي مما يتصل بمحور الضوارب وما يحن به من تراكيب التنظيمات والتقليبات والتركيبات .

يقول الرازي : « اول مراتب هذا التركيب ان تكون الكلمة مركبة من حرفين ، ومثل هذه الكلمة لاتقبل الا نوعين من التقليب كقولنا «من» وقلبه «نم» وبعد هذه المرتبة ان تكون الكلمة مركبة من ثلاثة احرف كقولنا «حمد» وهذه الكلمة تقبل ستة انواع من التقليبات ، وذلك لانه يمكن جعل كل واحد من تلك الحروف الثلاثة ابتداء لتلك الكلمة وعلى كل واحد من التقديرات الثلاثة فانه يمكن وقوع الحرفين الباقيين على وجهين لكن ضرب الثلاثة في اثنين بستة ، فهذه التقليبات الواقعة في الكلمات الثلاثيات يمكن وقوعها على ستة اوجه ، ثم بعد هذه المرتبة ان تكون الكلمة رباعية كقولنا «عقرب» و «ثعلب» وهي تقبل اربعة وعشرين وجها من التقليبات وذلك لانه يمكن جعل كل واحد من تلك الحروف الاربعة ابتداء لتلك الكلمة ، وكل واحد من تلك التقديرات الاربعة فانه يمكن وقوع الحروف الثلاثة الباقية على ستة انواع من التقليبات ، وضرب اربعة في ستة يفيد اربعة وعشرين ثم بعد هذه المرتبة ان تكون الكلمة خماسية كقولنا « سفرجل » وهي تقبل مائة وعشرين نوعا من التقليبات ، وذلك لانه يمكن جعل كل واحد من تلك الحروف الخمسة ابتداء لتلك الكلمة ، وعلى كل واحد من هذه التقديرات فانه يمكن وقوع الحروف الاربعة الباقية على اربعة وعشرين وجها على ما سبق تقريره ، وضرب خمسة في اربعة وعشرين بمائة وعشرين . والضابط في الباب انك اذا عرفت التقاليب الممكنة في العدد الاقل ثم اردت ان تعرف عدد التقاليب الممكنة في العدد الذي فوقه فاضرب الفوقاني في العدد الحاصل من التقاليب الممكنة في العدد الفوقاني » .(٣٩)

ويتكل الرماني مرة اخرى على القالب الرياضي لبيان طرفي الطاقة التعبيرية في اللغة لانه قد واجه ثنائية الاطناب والاختزال في مستوى انجاز الحدث الكلامي فادرك ان تقلب اللغة واقع بين التصريح والتضمين وهو ما يمكن ان نصطلح عليه بتعاقب ظاهرتي التقلص والانبساط .

والمهم هو ان تحليل الرماني لهذه القضية قد دل على اعتبار ان الشحنة الدلالية واحدة في كلتا الصورتين وان الذي يتمطط او ينحسر انما هو بنية الدوال فحسب كما لو ان عددا جمليا فككته رياضيا الى ما هو حصيلة الجمع بين عناصره : او كما لو ان معادلة جبرية تتوسط طرفيها علامة التساوي فمهما ملئت عناصر الطرفين تفكيكا او اقتضابا احتفظت المعادلة بقيمتها الاولية .

فبعد ان يعرف الرماني الايجاز تعاريف عدة يخلص الى حصره في «البيان عن المعنى باقل مايمكن من الالفاظ» مدققا انه « اظهار المعنى الكثير باللفظ اليسير » ثم يضيف: « والايجاز والاكثار انما هما في المعنى الواحد ، وذلك ظاهر في جملة العدد وتفصيله كقول القائل : لي عنده خمسة وثلاثة واثنان في الموضع عشرة » .(٤٠)

واذا كان الامدي قد اكد على طبيعة الوحدانية والاستقلال في الحدث اللغوي فطابق بين نوعية السلسلة الخطابية والسلسلة الفيزيائية باعتبار انه يتعذر تراكب سلسلتين بعضهما على بعض(٤١) فان ابن حزم قد عول على التشكيل الرياضي لابراز خصوصية الكلام من حيث علاقة هويته الكلية بهوية اجزائه فالحدث اللغوي كما يتجلى من تحليلات ابن حزم مستعص عن خصائص التواجد المادي البسيط لان انبناءه على مفهوم الضم والائتلاف مقتض في نفس الوقت لقانون الترتيب ، وفي هذه الخصوصية يلتقي الكلام بالمقولة الرياضية فتتطابق مميزات السلسلة اللسانية بالسلسلة العددية وتصبح اللغة ذات تحرك رياضي .

يقول شيخ الظاهريين : « واما قولنا في العدد والقول انهما منفصلان وان لهما ترتيبا وليس لهما فعل مشترك ، فهو ان الحروف التي ذكرناها آنفا وهي حروف الهجاء فانه لايجوز ان تجتمع الباء مع التاء فيصيران معا باء واحدة او تاء واحدة ، او حرفا واحدا ، وكذلك الباء مع الباء والتاء مع التاء ، وكل حرف مع مثله او مع خلافه كذلك ولا فرق بخلاف ما ذكرناه قبل من تصيير المكانين مكانا واحدا ، والجرمين جرما واحدا والسطحين سطحا واحدا . لكن لهذه الحروف ترتيب في ضم بعضها الى بعض . يقوم من ذلك

الترتيب فهم المعاني في الكلام وكذلك النغم : لايجوز ان تصير النغمتان نغمة واحدة ، ولا المعنيان معنى واحدا . لكن لكل ذلك ترتيب معلوم ، فلهذا سمي القول منفصلا وقيل فيه : انه ليس له فصل مشترك ، وكذلك العدد فانه لايجوز ان تضم ثلاثة قد انتهت الى ثلاثة تبتدئها فتصير الثلاثتان ثلاثة واحدة ، وهكذا كل عدد الى ان يضم بعض الاعداد الى بعض ترتيبا ونظما معلوما يعرف به نسبة بعضها من بعض وحدوث أعداد من جمع بعضها الى بعض . »(٤٢)

اما القاضي عبدالجبار فيعرض علينا مطارحة رياضية تتصل رأسا بخاصية الاضطراد في الظاهرة الكلامية وذلك بابراز مفارقة الكلام لخصائص الظواهر الطبيعية سواء من حيث مبدأ التاليف الذي تقوم عليه او من حيث طواعية الاستدلال عليها . **ويبين صاحب المغني في معرض تأكيده على اندراج الكلام في صلب العلوم الضرورية كيف ان ادراكه مطابق لادراك الاشكال الهندسية بما « ان العلم بالتفرقة بين المربع والمدور والكبير والصغير ضروري » فحلل الانسان في تجربته الادراكية مع اللغة كحالة مع قوالب الهندسة ومثالات الحساب كلتاهما من التجارب المباشرة الحضورية « لان المشاهدكما يفصل بين المربع والمدور باضطراد فقديعلم باضطرار عند الاختبار الفرق بين ما اذا انضم بعضه الى بعض،صارمربعا وبين مايصير مدورا وهذا حال الكلام لانه يعرف بالعادة ما اذا انضم بعضه الى بعض صار خبرا الى غير ذلك من سائر اقسام الكلام ويكون منظوما نظم الشعر او الخطب او غير ذلك . »** (٤٣)

وهكذا يتطرق الى ربط الكلام بالمقولة الرياضية سواء في تشكلها الهندسي او في تشكلها العددي اذ « ان المعرفة بالحساب لاتكون الا ضرورية لانها معرفة بجمع قدر الى قدر فالحال فيها ما قدمناه لانه لا فرق بين العلم بالفرق بين المدور والمربع ، وبين العلم بالفرق بين العشرة والمائة ، ولافرق بين العلم بما اذا انضم بعضه الى بعض كان مربعا وبين ما اذا انضم بعضه الى بعض كان مائة في ان جميع ذلك لايكون الا ضروريا . »(٤٤)

ثم يترقى عبدالجبار الى منزلة النظر الكلي فيصوغ بعض المقومات الاساسية في المعرفة الرياضية وكيف تحصل عمليات الذهن عند الجمع والضرب والقسمة رابطا كل ذلك بخصائص تركب الكلام من حيث هو كيان مؤتلف من اجزاء ، وهكذا يخلص عبدالجبار الى ان الادراك اللغوي يطابق الادراك الرياضي « فكل هذه العلوم لا تخرج عما ذكرناه وان كانت العبارات تختلف فيه لان ضرب العدد في العدد ليس الا من باب الجمع ، لكن المراد بالضرب جمع الخمسة خمس مرات، والمراد بالجمع جمع خمسة الى خمسة فاللفظ مختلف والمعنى متفق ، فكذلك القول في القسمة انها تفريق الجمع ، فالعلم بكيفيتها كالعلم بالجمع لانا كما نعلم باضطراد ان بعض الاجسام اذا ضم الى بعض يكون مربعا فكذلك نعلم اذا فرق بعضه عن بعض كيف يكون حاله ؟ فكذلك القول في الاعداد . والعلم بالكلام وتركيبه يجري على هذا النحو لان المتكلم يجب ان يكون عالما بافراد الكلام وكيفية ضمه ، ويعرف ما اذا ضم بعضه الى بعض يكون ضربا من الكلام ، ومفارقته لغيره وكذلك القول في تفريق بعض عن بعض ، فالعلم بذلك ضروري على ما ذكرناه . »(٤٥)

تلك اذن شواهد على هذا النموذج الذي اخترناه لنستدل على ان الفكر العربي قد استطاع وهو يدرس الكلام ان يتجاوز موضوع بحثه دون ان ينفصل عنه، فكان مسيطرا على البنى المعرفية بمختلف مشاربها ، ولئن ركزنا على نموذج التشكيل الرياضي في استثمار التقييم المنهجي فان ذلك لا يعني تفرده بالبسط والمطارحة اذ لا يعدم الباحث اللساني نماذج اخرى لهذا التشابك المعرفي في تناول قضايا الكلام ، فقد يتتبع من نصوص التراث العربي نموذج التشكيل الجبري على غرار ما ورد عند ابن جني حينما اثبت ان « الالفاظ ادلة على اثبات معانيها لا على سلبها »(٤٦) او على غرار ماورد عند الجرجاني عندما صور دلالة الكلام بما يشبه العلامة الجبرية التي يتعاقب عليها الايجاب والسلب من حيث هي احكام على الوجود لاوجود في ذاتها (٤٧) .

وقد يتسنى للباحث اللساني استقراء نموذج التشكيل الفني في تجليات الرسوم والتماثيل كما ورد عند حازم القرطاجني في مطابقة طريفة يقيمها بين فعل الكلام في تصوير رؤية الكون وعمل الرسام او النحات في تشكيل صور الكائنات .(٤٨)

هوامش

(١) كتاب الحروف ـ ص ٦١ | (٢) الالفاظ المستعملة في المنطق ـ ص ٤٥
(٣) فخر الدين الرازي : مفاتيح الغيب ـ ج١ ـ ص ١٢٦ ـ
(٤) سر الفصاحة ـ ص ١٤ـ١٥ (٥) الخصائص ـ ج١ ـ ص ٣٢ ـ
(٦) المغني ـ ج١٦ ـ ص ٣٥٩ | (٧) سر الفصاحة ـ ص ٣١
(٨) رسائل الجاحظ ـ ج١ ـ ص ٢٥٨ ـ ٢٥٩
(٩) تفسير ما بعد الطبيعة ص ٢٧٦ ـ ص ٢٨٠
(١٠) مفاتيح الغيب ـ ج١ـص٢٦ (١١) اورده عبد الجبار : المغني ـ ج٥
(١٢) نفس المرجع ـ ص ١٧٦ (١٣) المرجع ص ١٧٧ (١٤) المغنى ـ ج٧
(١٥) نهاية الاقدام ـ ص ٢٨٥ـ٢٨٦ (١٦) دلائل الاعجاز ـ ص ٣٤٧
(١٧) نهاية الاقدام ـ ص٢٧٨ (١٨) الامتاع والمؤانسة ج٢ ـ ص ١٣٣ـ
(١٩) المغني ـ ج٧ ـ ص١٢ . | (٢٠) التقريب لحد ص ٦٩
(٢١) تفسير ما بعد الطبيعة ج٢ ـ ص ٩٩٧ـ٩٩٨
(٢٢) منهاج البلغاء وسراج الادباء ص ٧٤
(٢٣) المغني ـ ج٧ ـ ص٣٣ـ٣٤ | (٢٤) اعجاز القرآن ـ ص٣٦
(٢٥) جامع البيان : ج١ـ ص ١٦٦
(٢٦) رسائل اخوان الصفاء ـ ج٣ ـ ص ١١٤ـ١١٥
(٢٧) الخصائص ـ ج٢ ـ ص ٤٠ (٢٨) احصاء العلوم ـ ص ٦٩
(٢٩) سر الفصاحة ص ٢٥
(٣٠) كتاب الشفاء ، جملة المنطق ، الفن الاول : المدخل ـ الفصل ٤
(٣١) الايضاح في علل النحو ، ص ٥٤
(٣٢) البرهان الكاشف عن اعجاز القرآن ـ ص ٣١٦ـ٣١٧
(٣٣) دلائل الاعجاز ـ ص ٢٦٨ (٣٤) رسائل الجاحظ ج١ـص ٢٦٢
(٣٥) النكت في اعجاز القرآن ص ١٠٧ (٣٦) كتاب شرح العبارة ص ٢٩
(٣٧) احصاء العلوم ص. ٥٤ (٣٨) رسائل اخوان الصفاء ـ ج١ ـ ص ٣٩١
(٣٩) فخر الدين الرازي : مفاتيح الغيب ج١ ـ ص.١٤
(٤٠) الرماني : النكت ـ ص ٨٠ (٤١) غاية المرام في علم الكلام ـ
(٤٢) ابن حزم : التقريب لحد المنطق ـ ص. ٤٩ (٤٣) المغنى ـ ج ١٦ ـ
(٤٤) المرجع ـ ص ٢١٢ (٤٥) المرجع ص ٢١٣ | (٤٦) الخصائص ـ ج٣ ـ
(٤٧) دلائل الاعجاز ـ ص ٣١٢ ، (٤٨) منهاج البلغاء ـ ص ١٠٤

جيكور امي

تاريخ قصيدة .. وحياة شاعر

حاتم محمد الصكر



تلك امي ، وان اجئها كسيحا
لاثما ازهارها والماء فيها والترابا
ونافضا ، بمقلتي ، اعشاشها والغابا :
تلك اطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
او ينشرن في بويب الجناحين : كزهر يفتح الافوافا
ها هنا ، عند الضحى ، كان اللقاء
وكانت الشمس على شفاهها تكسر الاطيافا
وتسفح الضياء
كيف امشي ، أجوب تلك الدروب الخضر فيها وأطرق الأبوابا ؟
اطلب الماء فتاتيني من الفخار جره
تنضح الظل البرود الحلو .. قطره
بعد قطره
تمتد بالجرة لي يدان تنشران حول راسي الأطيابا :
(هالتي) تلك ، أم (وفيقة) أم (اقبال) ،
لم يبق لي سوى اسماء
من هوى مر كرعد في سمائي
دون ماء .
كيف امشي ! خطاي مزقها الداء . كاني عمود ملح يسير
اهي عامورة الغوية أم سدوم ؟
هيهات .. انها جيكور :
جنة كان الصبى فيها وضاعت حين ضاعا .

آه لو ان السنين السود قمح او صخور
فوق ظهري حملتهن ، لالقيت بحملي فنفضت جيكور
عن شجيراتها ترابا يغشيها وعانقت معزفي ملتاعا
يجهش الحب بـه لحنا فلحنا
ولقـاء فوداعـا .
آه لو أن السنين الخضر عادت ، يوم كنا
لم نزل بعد فتيين لقبلت ثلاثا أو رباعا
وجنتي (هالة) والشعر الذي نشر أمواج الظلام
في سيول من العطور التي تحمل نفسي الى بحار عميقه
ولقبلت برغم الموت ثغرا من (وفيقه)
ولأوصلتك يا (اقبال) في ليلة رعد ورياح وقتام ،
حاملا فانوسي الخفاق تمتد الظـلال
منه او تقصر ، اذ يرعش في ذاك السكون
ذلك الصمت سوى قعقعـة الرعد
سوى خفق الخطى بين التـلال
وحفيف الريح في ثوبك ، او وهوهة الليل مشى بين الغصون
ولعانقتك عند الباب ، ما اقسى الوداع !!
آه لكن الصبى ولى وضـاع ،
الصبى والزمان لن يرجعا بعـد ،
فقـري يا ذكريات ونامـي .

لنـدن ٥-٢-١٩٦٣

آثرت ان تكون عودتي الى السياب ، هذه المرة ، عبر نص من اشعاره ، ووراء هذا الاختيار عامـلان مهمـان :

الاول : ان بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤) شاعر حقيقي ، لا تجد حياته خارج شعره مطلقـا .. ولعله من بين القلة من شعرائنا الذين حين تؤرخ لهم ، تشير الى مسيرتهم الشعرية .. فالسياب يوحد بـين الحياة والشعر بشكل مدهش ، حتى اننا نجد ضعفه وقوته .. حبه وكراهيته .. وكل مؤشرات نفسـه المفرطة الحساسية مبثوثة خلف كلمات قصائده ..

القصيدة بين يدي السياب تغدو جهاز استقبال يبث ادق الاصوات بعد ان يلتقطها أنى كانت .. ومهما بعدت في اغوار الذاكرة ..

في شعر السياب ، كما في شعر الموهوبين القلائل ، يمكن أن تتخذ النص وثيقة تؤرخ ـ مختزلة مركزة ـ حياة الشاعر صريحة او مكناة .. اما جزئيات النـص فلن تكون حاجة جمالية خالصة بل دلالات تشير ـ هي بدورها ـ صراحة أو كناية عن معاناة الشاعر ورؤيته ..

ان النص اذ يصبح وثيقة سيقدم تاريخ شاعر في لحظة مرهونة بانفعال .. لكن هذا الانفعال يستدعـي ـ دون شك ـ كل ما اختزنته الذاكرة من معاناة وخبرات .. كل ما انطوت عليه من رغائب .. وما تعج بـه من نوايا وطموح .. النص سيعطينا ـ في المواجهة النقدية ـ فرصة الاستماع لحوار الشاعر وحياته بصدق وسرية . ـ ذلك كان العامل الاول الذي دفعني لاختيار النـص سبيلا الى الحديث المتجدد عن بدر شاكر السـياب في ذكرى موته الخامسة عشرة .

اما العامل الثاني فلا يتصل بالمنهج قدر صلتـه بالاسلوب .. اذ اعتدنا الاحتفاء بمبدعينا ـ أمواتـا ـ عبر ندبهم او تكرار مأساة موتهم فيما يشبه ابتـزاز الرثاء الذي لا ارى انهم بحاجة اليه قدر حاجتهـم لالقاء اضواء جديدة على ابداعاتهم وكشف متواصـل لخفايا تجاربهم الشعرية ..

ولما كان تاريخ الشاعر في عرف مناهجنا النقدية السائدة ـ ان صح وجودها ! ـ لا يتجاوز السـيرة العادية كما ترويها السجلات ، فان أي احتفاء ـ خارج الابداع الذاتي للمرثي ـ سيصب في مجرى الرثـاء

التقليدي الذي لا يضيف شيئا لقضية المرثي ولا يقدم اضاءة ما لقارىء معاصر قد لا تمثل له السيرة المعادة شيئا ذا قيمة ..

ان احياء ذكرى مبدعينا تحتاج الى جهد نقدي جماعي تتآزر فيه اقلام المتخصصين لترى صورة المرثي في مرآة عصرنا .. كيف استبق الاحداث .. وكيف طرح تجربته وما صدى ذلك كله في معاصريه ومعاصرينا ..؟ ما مدى استفادته من الحداثة ومن فنون عصره ؟ ولا بأس ايضا بأن نلج ابواب الدراسات المقارنة التي ما زال نقادنا متغافلين عنها كي نلمس استيعابه لعصره والمؤثرات الثقافية والحضارية عليه . اما المؤرخون فلهم ان يبحثوا بجراة وصدق عن كل ما يضيف لسيرة الشاعر من جديد .. في شعره وخارجه ..

ويظل الارتقاء لمستوى هذا النقد المطلوب .. طموحا قد تقصر عنه الخطوات .

— ١ —

الأم في شعر السياب رمز لحرمان قدري رهيب لازم الشاعر منذ خطواته الاولى .. انها الرحم الذي يفتقده مبكرا فيظل يحن لدفئه كلما احس بالضعف والغربة وكلما سلبته الحياة ملجأ او ملاذا .. في احدى قصائده المبكرة نقرأ :

ابي منه قد جردتني النساء
وامي طواها الردى المعجل(١)

فنتعرف على أولى الاشكالات الحياتية في رحلة السياب القصيرة ..

والسياب المرهف يجرد فيما بعد من الام المفتقدة رمزا للدفء المفتقد .. والحياة التي يطمح اليها فلا يجدها .. حتى يتمنى في اخريات حياته لو التقى بامه خلف اسوار قبرها(٢) .. بل احب الموت لانه سيجمعه بها ..

لقد صارت الام معادلا في شعر السياب للجذر الذي لا يريد ان يفارقه .. واذا كان الحبل السري قد انقطع بين الوليد وامه قبل الاوان ، فانه يصطنع اما اخرى كلما قست عليه الحياة او ابعدته عن الجذر ..

من هنا كانت جيكور – قرية الشاعر بما هي عليه من بساطة – اما يعود اليها بعد ان اثخنته الجراح وهو (يجر في المنفى صليبه / بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة) .. انه يعود لحضن جيكور بعد ان اتعبته رحلة الاغتراب كما يعود اليتيم الى حضن امه بعد ان عانى اليتم والغربة ..

واذا كان السياب – في الشعر – قد جعل المدن الاخرى منفاه فذلك بدافع الحاجة الى الارتواء من الام المفقودة .. وهي على هذا المستوى الرمزي : قريته الوادعة جيكور حيث يجد فيها من يداوي جراح غربته .. وحيث تشخص ذكريات صباه وشبابه ..

هل ان اصطناع رمز الام للقرية ارتدادا بدويا او رد فعل بوجه الحضار(٣) ؟ ام انه قلق الريفي وبحثه عن الاستقرار ؟ ام انه قلق الشاعر الذي يعاني اليتم الروحي في مدن قاسية ؟ ام انه خوف من المجهول الذي يخبئه الموت ؟ ذلك ما سوف يكشف عنه سبرنا لاغوار النص ..

— ٢ —

اذا كان عنوان القصيدة يحتمل ما قدمنا من كلام وسواه مما لم نقل ايضا .. فماذا سيكون شأننا مع نص محتشد بهواجس الشاعر وتذكراته ومخاوفه ورغائبه ؟ مؤجلين الكلام عن طموحه الفني في طرح تجربة وزنية جديدة كما اشار في الهامش .. لا شك ان رحلتنا ستكون طويلة لا تخلو من استطراد لكننا سنحاول ابراز مجمل العناصر التي انتظمتها القصيدة تاركين للقراءات الاخرى ان تجد التفاصيل .. وفي مقدمة ما يواجهنا في تجربة السياب هذه انه يشير لقريته بهذه البساطة التي اقتنع بها حسب وعيه : (تلك امي) .. وهي بالتالي سترضى به ايا كانت حاله فلربما رفضته المدن لانه عاجز وضعيف وكسيح .. لكن الام ستحتضن ابنها ولن تتنكر له وان اتاها كسيحا ..

لقد كتب السياب هذه القصيدة في لندن حيث كان يستشفي يائسا فيما يبدو .. اذ لا يعرض من صور الحاضر سوى مرضه وعجزه ولا يعتقد بأن الماضي يمكن ان يرمم الحاضر الا بمقدار ما تهبه الادوية من جرعات مسكنة للالم .. فالصبا والزمان لن يعودا .. كما يقول آخر القصيدة ، واذا كان بعض النقاد يرى في قصائد المرض عودة الى رومانسية قديمة لدى السياب فانني اميل الى اعتبار هذه القصيدة وأمثالها حشرجات يعتصر فيها الشاعر مخيلته لاستحضار ماضيه بكل الوسائل فينسى متطلبات الفن احيانا فيصرخ ويتحدث بشكل مباشر وربما يعود للبناء القديم للبيت الشعري.. انه هنا يصارع الموت بكل الوسائل .. ولذا يتخذ في الشعر ايضا كل الوسائل المتاحة دون تخطيط مسبق ..

ان المخيلة الحادة للسياب جعلته في بعض اطوار حياته (يكاد يسمع الحصى وهو يصل في قرار النهر) ليس لان نشأته الريفية خلقت لديه هذا الاستعداد الرومانسي لمجاسدة الحياة والتوحد بأدق دقائقها بل لان السياب شاعر حسي .. نعم ! انه شاعر يقبل

على الحياة بكل حواسه تعويضا عن عطب ازلي ابتدات به حياته كما ابتدات به هذه القصيدة : انه الحرمان الذي اراد ان يتحرر منه بالسبل التي اتاحتها له قواه الداخليـــة .

انه يشم الحياة بآلاف الانوف ويراها بآلاف الاعين ويسمعها بآلاف الاذان فلا بأس ان يلمسها بحواسه كلها اذا كانت يداه عاجزتين .. ولا بأس ان يمر على كل ما في هذه الحياة من موجودات ..

الا تراه يريد ان يلثم بشفة مصفرة من المـرض كل الازهار والمياه والتراب في قريته ..

واية حسية نادرة واشتهاء لاحتواء الحياة تلـك التي تعج بها نفسه فتجعله ينغض بمقلتيه - وهمـا ذاويتان من المرض - كل اعشاش القرية التي تغرقها غابات النخيـل ؟

انه ينشد الى طفولته عبر هذه الرموز الصغيرة.. ويستحضر ماضيه خلال (اعشاش) صغيرة كان يبحث فيها صغيرا عن طائر ما ..

الم نقل ان السياب من القلائل الذين تحيلك كلمة في قصائدهم الى حياة كاملة ؟ وهكذا تخرج من الغـاب اطيار الغد الملونة فتنشر اجنحتها فوق مياه (بويب) - وهي تطير بحرية ونشاط .. كما كان يفعل هو نفسه حين يسلم جسده النحيل لمياه بويب كل ظهيرة ..

لقد كان ذلك كله أوان الطفولة .. لذا جعـل للاطيـار الناشرة اجنحتها صورة زهر في أول عهد تفتحـــه ..

وهكذا يستطرد السياب .. تسلمه الفكرة للفكرة لانه يستحضر بحواسه العطشى حياته كلها .. فكانت الاعشاش مستقرا لذكرياته ولم تنطلق منها الاطيـار فحسب بل ذكريات صباه :

ها هنا ، عند الضحى ، كان اللقاء

ان ابتداء الذكريات بالضحى يوحي بمكانة الطفولة في نفس الشاعر .. فقد جعل اللقاء يتم في ضحـى اليوم .. لا في الغروب - مثلا - لان الطفولة تمثـل له مرحلة الدفء والانتماء الى الام - القرية .. فكـان ابتداء اليوم زمنا للقاء بالحبيبات اللواتي بدأ يتذكرهن وهن يروين عطشه بمياه الجرار التي كن يملأنهـا من بويب .. لقد ظهر منهن على شاشة ذاكرته ، ايديهـن الممتدات بالماء .. وهكذا شأن السياب حـين يستدعي ذكرياته .. فهو يوحي ويومىء دون الحاجة الى تفصيل ، فتراه ينتقل بعد ذلك الى جزء آخر .. بل ان ذاكرتـه المشوشة بسبب المرض ربما الغت الزمن فلا يتسلسل كل شيء بتتابع زمني مألوف .. هكذا برز سؤال ناشز وسط تذكرات الصبا :

كيف امشي ؟ اجوب تلك الدروب ..

ان هذا السؤال يقفز من سرير الكسيح ويلتبس بالماضي فهل كان سؤالا عن مشيه في تلك الدروب زمن الصبا ؟ ام انه تحسر على الحاضر الذي لا يتيـح لـه ان يمشي مشيته تلك .. ؟

هذا سر آخر من اسرار هذا المبدع الكبير وهـو يرتب حياته بين ثنايا قصيدته .

— ٣ —

لم يبق لي سوى اسماء !

عند هذا الحد يجد القاريء نفسه بمواجهة حاضر الشـاعر المستلب ..

لقد فقـد حبيباته وماهن البرود .. ولم يبـق له منهن سوى الاسماء ! فاية فاجعة يعيش الشاعر..؟ واي استدراج بكـائي يستدرجنا كي نرثيـه عـبر فقدانهـن ؟

لقد رسم لنفسه صورة بالغة الدلالة .. وهـو يحث الخطى صوب موته الذي تحقق بعد اقل مـن عامين من كتابة هذه القصيدة .. **(انه عمود ملح يسير)** وهو آيل الى التكسر والفناء .. فالى اين يعود بذكرياته التي فزت من رقادها ..؟

اهي عامورة ام سدوم ؟

لقد توحد بالمكان جسديا فراى فناءه الوشيك ، فناء لقريته فقفزت عامورة وسدوم الفانيتان الى وعيه..؟ هكذا بعفوية واستطراد فكان استخدامه للرمز صادقـا - كما هو شأنه عبر قصائده الاخرى - ان هذه الملاحظة تدعونا للتوقف قليلا عند دور الرمز الاسطوري في شعر السياب فلقد كان مكونا بارزا من مكوناته الشعرية .. واذا كان للسياب فضل سبق زملائه في هذا التوجـه الذي يدعم القصيدة ويعمق مجراها في ذهن المتلقـي فان له فضلا اكبر في طريقة استخدام الرمز الخاصـة بـه ..

فرغم ان له عيوبه الذاتية في حشد الرموز وتتابعها بشكل مكثف يخنق التجربة احيانا بدل ان يساعـد في توصيلها(٤) الا انه برع على وجه الخصوص في مـزج الرموز الاسطورية غير متردد في ان يحورها أو يكـني عنها دون ذكرها ان اقتضت الضرورة ..

ربما كان صنيع السياب هذا مدعاة للنقد لانـه يوحي بالتداعي دون تخطيط بينما يفترض ان الرمـز مكون ذو دلالة واعية مطردة في الذهن لكن للمسألـة وجهها الاخر ، فالسياب هنا ماهر في امتلاك مفرداتـه الرمزية يتنقل بينها بحرية واقتدار وينهل من مخزونها الثري الذي انتبه اليه فانتقى منه ابدع ما فيه ..

بعد عامورة وسدوم تبرز في الذهن صورة جيكور وهي جنة ضاعت فضاع فيها ومعها صبا الشاعر .. وهنا يستحضر السياب **(ارم ذات العماد)** وما تكون من وعيه من صورتها الموروثة حيث تظهر للسعداء من الناس فقط لانها مخفية في الارض لا ترى الا مرة كل اربعين عاما[5] .

ويواجهنا بعد بيت واحد برمز آخر مكنى هذه المرة ايضا ..

انه يحس بالاقدار تسلبه الجنة . .وتسلمه لعقاب رهيب لا يدري حكمته .. لكنه يرضى بأن يتحمل عقابه هذا ـ كما تحمل سيزيف عقاب الالهة فحمل صخرته الازلية ـ لقاء ان يعود الى صباه .. الى الخيط الذي يشده بجيكور ـ الام ..

نحن لا نعثر على (سيزيف) بشكل مباشر .. لكن الشاعر اوحى ـ بالصخور التي يحملهن في سنيه السود بعيدا عن جيكور ـ لنا بهذا الرمز ..

— ٤ —

يخلص السياب لبيئته القروية ايما اخلاص .. ليس بالرجوع الى الريف (ديكورا) لقصائده أو بديلا فكريا لرفضه للحضارة بل ان اخلاصه للريف يتجلى فيما ظل محفورا في صفحة ذاكرته من صور الريف حيث قضى السياب طفولته وصباه ..

ان (الفانوس) مفردة عادية في حياة الريف الذي عاشه السياب فهو وقتها وسيلة الاضاءة الوحيدة .. لكنه حين يوصل **اقبال** الى اهلها ليلا في جو ممطر اخاذ .. يجعل لاهتزازات الفانوس وقعا لا يحسه الا من عاش تجربة مشابهة ..

ان مجرد عودة السياب الى حبيباته استدعى استحضار كل ما فات من رموز واحالات ولكننا شئنا التوقف عند صورة الفانوس بوجه خاص لنستجلي جوانب من مخيلة فذة تمسك بأدق الاشياء :

فانوسي الخفاق تمتد الظلال
منه او تقصر ، اذ يرعش في ذاك السكون..

ان مخيلة طفل وحدها القادرة على رصد هذه الصورة .. وكان السياب لحظة كتابة القصيدة يعيش طفولته بكل حواسه اليقظة رغم الموت الوشيك .. انه يتقمص الطفولة فيجعل لليل وهوهة غامضة غموض المفردة نفسها[6] ويجعل له خطى جبارة مخيفة وهو يمشي بين الغصون ـ لا على الارض ـ لان الاعين الخائفة في الصمت الذي يلف البساتين وشوارع القرى تتعلق في الاعلى حيث الغصون المتشابكة التي توحي بانها تخبىء خلفها كل ما هو مخيف ومجهول ..

— ٥ —

ما اقسى الوداع ..!

ان الشاعر لا يرثي لحظة افلتت من شباك الزمن الماضي بل ينتقل من خلالها الى رثاء نفسه .. فهو يودع الحياة والصبا والزمن الحلو الضائع .. يودع القرية ـ الام التي لا تقدر في النهاية ان تعيد ما وهبته وتعوضه ـ الان ـ عن حرمانه الطويل ..

فقري يا ذكريات ونامي ..

ولا شيء تختتم به القصيدة افضل من دعوة الذكريات المستفزة لان تنام كما ينام الشاعر نفسه لانها تلاحق المستحيل ..

ان الوداع آخر القصيدة يبدو نهاية منطقية لهذا الجزء الذي اثارته الذاكرة فرأينا الفتاة تصل بيتها ويعود الشاعر بفانوسه بعد ان عانقها ..

لكن قدرة السياب الفذة مزجت الصورة بصورة وداع الحياة ذاتها .. اذ ان عناق الصبا قد انتهى .. ولن يرجع .. فأصبح كل ما مر ذكرى تعز عليّ التجسد والعودة ..

— ٦ —

في المقدمة ، قلنا ، ان الشاعر المقتدر تتبادل حياته وقصيدته دور الوثيقة والتاريخ ..

وهكذا كانت يد السياب في هذه القصيدة تقودنا نحو ماضيه وحاضره .. نحو توق عزيز افلت من اصابعه وانسرب كالرمل .. ونحو حاضر مؤس تراكمت فيه الادوار وبرز فيه العجز بصورة مجسمة عبر شخصية الكسيح الذي آل اليه الشاعر ..

توفرت في هذه القصيدة اذن عناصر الوثيقة الفنية لان السياب كشف معاناته كلها ـ صريحة ومكناة ـ عبر ابياتها ..

ولقد جاء الاسلوب ـ بما في القصيدة من مباشرة وصوت عال الى جانب الصور الجميلة ـ ملائما للفكرة السابقة .. فالقصيدة بمقياس الحداثة الذي وصلته (انشودة المطر) والقصائد المعاصرة لها ، ليست امتدادا بل هي ارتداد نحو الغنائية التي طبعت قصائده الاولى وهي تحيل الى وحدة البيت وطغيان القافية كجرس صاخب متكرر .. الا انها في هذا (الارتداد) بالذات تحمل سر صدقها وملائمتها للتجربة .. فالقصيد فكريا توق للعودة الى جيكور ـ الام ـ ، الى جيكور المكان الحلم والزمان الطفل ايضا .. فلم لا تكون العودة بالاسلوب الالصق بالام .. حيث كان الغناء والصوت الصاخب الموسق ؟؟

— ٧ —

في هامش القصيدة يقول السياب (اذا كان ٣ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)=٣ فاعلاتن ، ٣ مستفعلن ، ٣ فاعلاتن فان الفرضية التي تقوم عليها هذه القصيدة، موسيقيا ، صحيحة) ثم ابدى طموحه لتجربة ذلك بجهاز الاصوات ..

وهذه المحاولة (العروضية) تحمد للسياب لانها تتجه نحو كسر جمود الايقاع العروضي واستكناه علائق موسيقية متجددة من خلال البحور الشعرية التي حرص السياب على اتباعها ، وليست هذه محاولته الاولى فله محاولات اخرى في الكتابة على بحور شعرية مختلطة التفعيلة كالطويل والبسيط بل انه مزج بين الشكل القديم والبناء الحديث في قصيدة واحدة ..

الا ان الملاحظ على تجارب السياب العروضية رغم ريادتها وصدق منطلقها واصالتها اغفالها للايقاع الشعري الذي لا تخلقه التفعيلة وحدها ..

فالبحر الخفيف بحد ذاته وبسبب من سكناته وحركاته المتعددة (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) يعطي القصيدة ايقاعا نثريا باردا رغم ان قصائد جيدة كثيرة قد كتبت فيه (للمعري والمتنبي مثلا وللسياب نفسه)(٧) الا اننا نلاحظ فيها جميعا كثرة التدوير وطول الابيات مما يقربها – في الايقاع – من النثر ويفقدها الموسيقى المطلوبة ..

بعد ذلك لا يهم ان صحت المعادلة التي افترضها السياب أم لا ؟ بل ان صحتها ستلغي الايقاع كليا من القصيدة لانها ستمزج ثلاثة بحور متنافرة .. الخفيف والرمل والرجز .. كما حصل في الابيات الثلاثة الاولى من القصيدة على التوالي . وربما احس السياب بذلك فلم يلتزم بهذه المحاولة الا في الابيات الاولى من القصيدة وهي فعلا فاقدة الايقاع الشعري بشكل فاضح فأنت لا تجد من السهل ان تنتقل من الرجز بتفعيلته الراقصة الى تموجات الخفيف وتقلباته ، وفي احساس مماثل – ربما – وجدنا السياب يختار (الرمل) وزنا لبقية القصيدة .. فظلت المحاولة – عروضيا – دون مستوى التحقق لانها ناقصة .

اما موسيقيا فلا اعتقد ان احدا يوافق على مذاقها أو يستطيع استساغة التقلبات الموسيقية التي يتطلبها هذا التقلب المفاجيء بين البحور الثلاثة ..

وفي مقياس منهجنا الذي يريد أن يكون للنص ما للحياة من تأريخية وحضور ، فان المحاولة العروضية تضيف لهذه القصيدة دليلا آخر على المزاوجة بين الحياة والفن .. فان البحث المستحيل عن تآلف الاشياء المتنافرة وتحقق ما ليس ممكنا وان القلق الدائم والتنقل المزاجي ، هو نفسه : في ثنايا القصيدة ، كما هو في جزئيات حياة هذا الراحل العظيم .

هوامش

(●) القصيدة في (ديوان بدر شاكر السياب) ص ٦٥٦–٦٥٩ – دار العودة – بيروت –

(١) اقبال – ص ٨١– دار الطليعة – بيروت – ١٩٦٥ وينظر للكاتب ايضا مقال عن اشعار السياب الاولى – الموقف الادبي – العدد ٨ – ١٩٧٤

(٢) قصيدة (في الليل) في شناشيل ابنة الجلبي ، و (نداء الموت) في (منزل الاقنان) ·· وقصائد اخرى ··

(٣) يساهم كتاب الدكتور احسان عباس (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) في مناقشة هذه الافتراضات وغيرها تحت باب (الموقف من المدينة) – ص ١١ – الكويت سلسلة عالم المعرفة – ٢–١٩٧٨

(٤) يتضح ذلك في عدد من القصائد المغلقة لاسباب غير فنية احيانا (سياسية في الغالب) ويزيد في تعميتها تتابع الرموز بشكل سريع ومتناقض احيانا : (فولكلورية – اسلامية – مسيحية – يونانية ··) مما يضعف متابعة القاريء للرمز ويقلل من تأثره به – تراجع (مدينة السندباد) مثلا في (انشودة المطر) لنجد العازر والسندباد وعوليس وادونيس وحواء والمسيح والبراق كلها مرة واحدة ·

اما الاحتفاء بالرمز لدرجة جعله محور القصيدة فيتضح في (مدينة بلا مطر) و (سربروس في بابل) فكان القصيدتين نظم معاصر للاسطورة ، ولاحاجة للتأكيد على ان السياب تجاوز في تعامله مع الرمز هذه المرحلة لاحقا ·

(٥) افرد السياب لارم ذات العماد قصيدة من افضل ما كتب وشرح في مقدمتها النثرية ما يفهمه من رمز ارم ·· (شناشيل ابنة الجلبي) ·

(٦) واضح ان الشاعر اسند هذا الصوت الى الليل رغبة في تجسيد الخوف ، وهو لايتردد في استخدام المفردة كما تتشكل في وعيه ولا يلتزم بمعناها القاموسي وحول لغة السياب خصوصا يراجع كتاب الدكتور ابراهيم السامرائي (لغة الشعر بين جيلين) ص ٢١٩ وما بعدها ·

(٧) مرثية المعري الرائعة : غير مجد في ملتي واعتقادي ··

وقصيدة المتنبي : مالنا كلنا جو يا رسول ··

ووقع السياب تحت تأثير المعري وهو يكتب (مرثية جيكور) في (انشودة المطر) :

يا صليب المسيح القاك ظلا   فوق جيكور طائر من حديد

وتأثره بالمعري لايتوضح في الفكرة او المفردة بل في البناء العام للقصيدة ··

المغني الجديد

□ رعد عبد القادر

يا مغني اللغة
رجرج الأدمغة
يا مغني الحياة .
الكيان البديع سينعم بالصرخات
النزيف الجديد سيجرف صخر المخاوف
والأنهيار
ستشرق شمس الشجاعة
ـ هذا احتفال المغني الجديد ـ

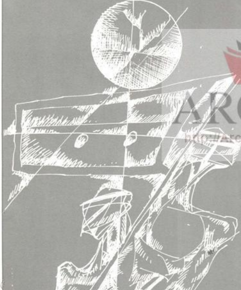
* * *

راية خفقت
راية في السماء وأخرى على الارض تلقى
وبينهما الشمس والاتربة
يامغني الفصول
جهز العربة
وانطلق بالخيول

* * *

لم ترتفع الراية الهابطة !؟
لم تنخفض الراية العالية !؟
ـ في الغبار ستبرق رايتنا العالية
ياغبار ارتفع وارتفع وارتفع
سوف تبرق أرواحنا
والأيادي ستمتد عاليه
غننا عاليا .. عاليا
أيها الفرح الذهبي

* * *



ورأى كل شيء
أحس بهيبة خطوته
باخضرار أصابعه
بالمزامير والصمت في شفتيه
أحس بنار الجلالة في مقلتيه
بثلوج تسيل على شعره
المغنى رأى كل شيء

قصة قصيرة

من ضفاف دجلة الى طلح الحجاز



قصتان قصيرتان

« الى عبدالله غنيم »

□ عبد الله حكم

١ ـ هواجس مسافر ..؟!

ـ «جتك» الدنيا ياولدي يامحمد .. ؟!

وسألها محمد : .

ـ ياماه ماذاتعنين بـ «جتك الدنيا» ..؟!

قالت :

ـ الدنيا فتاة جميلة تاتي للانسان .. يعشقها فتعشقه .

قال :

ـ لكن يا اماه .. لماذا لا تقولين لي :ـ جتك الدنيا ـ الا وانت غاضبة ..؟!

قالت :

ـ لان الدنيا تاتي مفزعة حينا .. ومخيفة الى حد الجنون حينا .. وحنونة رقيقة رؤوفة في أحيان قليلة ..!؟

قال :

ـ اذن ياماه .. لماذا تجيئني هي ولااذهب انا للبحث عنها ..!!

. . . .

. . . .

.....وحيد انا وهذا الليل طويل طويل . كل الجهات وجهتي واينما حللت اشعر انني عابر ، ماكاد اقول هذا مستقر رحلتي حتى يستيقظ في نفسي الحنين من جديد : احن الى آفاق ارتادها مرات عديدة ، وافاق اتمنى ارتيادها والضياع فيها . احن الى وجوه عرفتها واضعتها في اماكن ماعدت اذكرها ... واضيع ... اضيع في الزحام .

في رحلتي تلك اخترت رفقة اثنين عرفتهما في نفس اليوم الذي قررت ان اسافر فيه. كانا توامين هائمين وكنت ثالثا . كانت التجربة اليمة انتهت بدخول احدهما الى السجن ودخول الاخر الى مستشفى المجاذيب وخرجت انا من التجربة بهذه الشعيرات البيضاء التي ترونها قبضة يد في مقدمة راسي .

كل الجهات وجهتي وزوادتي حفنه ذكريات ، وحجاب وضعته امي في قعر حقيبتي وقالت انه يحميني من الحسد ، ودعت الله ان يكفيني شر اولاد وبنات الحرام ويجعل لي في كل خطوة سلامه ....

. . . .

عندما اصبح محمد في خارج المدينة راى على احدى الروابي بيتا من الشعر تجلس امام مدخله عجوز بدوية تغزل الصوف بمغزلها . اقترب منها وحياها .. سالها عن الطريق .. سالته :

ـ الى اين تريد ان تذهب.. ؟!

قال :

ـ امي حدثتني عن الدنيا واريد ان اذهب للبحث عنها .. ؟!

تركت مغزل صوفها ونظرت اليه متفحصة ..ثم ربتت على صدرها وقالت :

ـ انا ام الدنيا ؟! . . . .

. . . .

. . . . .وسلامه عندمازرته في السجن لاخر مرة اكد ان لاذنب لي فيما حدث .. وان لاراد لقضاء الله وقدره ..مع ذلك فقد شعرت انه مايزال حاقدا علي . واخي عندما لقيته صدفة قال لي :

– تعال اسكن معي .. بيتي هوبيتك .. افعل ماتريد فلن يعترضك احد ٠٠ !!

وامي عندما ذهبت للسلام عليها قالت :

– ياولد الحلال حرام عليك..الىمتى تريد ان تستمر حياتك على هذا النحو ..؟!

وزوجتي قالت :

– اذاكنت لاتريد لحياتك الاستقرار فلماذا تزوجتني ..؟!

حتى رئيس عملي قال :

– اذا كنت لاتستطيع الاستمرار ، كن شجاعا وقدم استقالتك ..؟!

قلت لاخياترك لي بعضالوقت وسوف آتيللاستقرار عندك .. وقلت لامي لاتنزعجي من اجلي فانا في طريقي للاستقرار .. وقلت لزوجتي علينا ان نبدأ حياتنا من جديد ..لن افارقك لحظة واحدة .. سأعوضك عن كل الايام التي مضت ٠٠ وقلت لرئيس عملي يمكنك الاعتماد علي ٠٠ سأكون عند حسن ظنك بي ٠٠ وقلت لنفسي ياولد كفاك تشردا وضياعا .. قدر نفسك حق قدرها وعش حياتك كماهي فليس بامكانك ان تغير شيئا . . . .

. . . .

– يا خالتي ام الدنيا هي دللتني على الطريق الذي يقودني لابنتك الدنيا ٠٠؟!

قالت له :

– انها في الوادي ترعى الغنم .. لم يحن موعد عودتها بعد ..!!

قال بفرح :

– سوف اذهب اليها

هم بالذهاب ولكن العجوز اوقفته قائلة :

– انك لن تتعرف عليها ..؟!

قال بنفاد صبر :

– اوصفيها لي وسوف اتعرف عليها من خلال الوصف ..؟! . . . .

. . . .

. . . .

قلت لنفسي والححت في القول . عنفتها كماتعنفحمارا بليداً ٠ اخرست حواراتها التي لم تكن مجدية كما تحاول ان تخرس ابنا عاقا ممعنا في العقوق . حدثتها عن الاستقرار ، فاكدت ان الاستقرار الحقيقي لايكون الابمواصلة الرحيل .

كل الجهات وجهتي .. والحنين الجارف يعصف بي، وابنما حللت يطاردني نزيل السجن وطيف امي وعذاب زوجتي وسخط رئيس عملي وفي السفر وحده : في مقعدي في الباص او القطار او الطائرة اشعر انني مذنب وان لاسنبيل لغفران كلّ هذه الذنوب .. . .

. . . .

. . . .

اجتاحت محمد مشاعر لاحصر لها .. والحق انه شعر بالخوف عندما سمع وصف ام الدنيا لابنتها .. ولولا انه ظل طوال الوقت يؤكد لنفسه انه رجلا لما كان قد قبل دعوتها له بالجلوس في انتظار الدنيا .. ولكان قد ولى هاربا . . . .

. . . .

. . . .

. . . . . . في مقعد المسافر تلد زوجتي غلاما اسميته – سلامه – غير ان امي اسمته – عليا – تيمنا بالامام واحياءا لذكرى والدي . في مقعد المسافر احلم بعودة من ذهبوا شوقا قاتلا لا سبيل الى الخلاص منه ٠٠ ونزيل مستشفى المجاذيب يطاردني بهيئته الموجعه : اشعث الشعر ، حافي القدمين يستجدي من العابرين عدة انفاس من سيجارة .. . .

. . . .

. . . .

نظر محمد الى الوادي الممتد أمامه عميقا موغلا في العمق بنيب مدى ناظريه فيما بين جبلين كبيرين تعلوا رأسيهما نتوءات لشجيرات وصخور ٠٠ تسأل بدهشة :

– ياخالتي ام الدنيا .. انني لاارى في الوادي عشبا اوشجر اخضر ليس هناك سوى رمال وحجارة .. ؟!

تركت مغزلها واجابته بنفاذ صبر :

– العشب خلف الجبل ..؟!

في اللحظة نفسها رأى محمد من خلف الجبال اعصارا رمليا يرتفع شاهقا في السماء .. يسير بطيئا .. ثم يتسع .. يتسع حتى يغطي الجبال ويواصل سيره البطيء، حاملا بين طياته رمال الوادي .. متشكلا من خلالها باتساع يكبر ، يكبر حتى يكاد يغطي كل ماخلف بطن الوادي من جبال واشجار وسحب وغيوم .و.و.و.

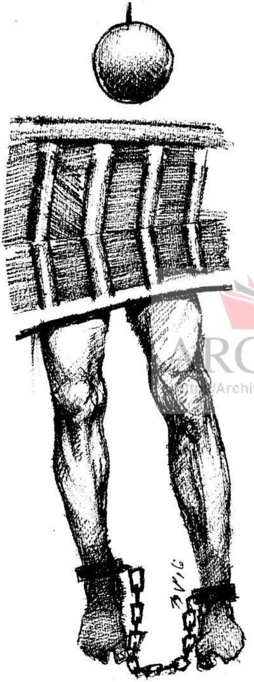
يصرخ محمد بهلع :

– ياخالتي ام الدنيا انها العاصفة ..؟!

اجابته العجوز دون مبالاة :

– كلا يابني ..انها الدنيا قادمة ؟!

جده – ١٩٧٤



٢ ـ زنزانة الذاكرة

تشعلَ الذاكرة ، وتشتعلَ فيّ القلب حنينا مستحيلا للحب والموت والجنون ..لقد تعبت ـ يامطاردي ـ وآن لى ان استريح فيّظلّ زوجة حانية وطفلّ منتظر . ساصعد الى رابية وارقب علنى ارى فيّ الامر شيئا غير الغدر والخيانة ..

انا الغادر المغدور .. جبت الآفاق الرحبه فكانت سجنا كبيرا ، جازفت وفتحت ابوابه واحدا بعد الاخر: « كان الممر طويلا ، بدا لعيني كأن لانهاية له باتساعه وطوله وجدرانه العاليه وسقفه الخشبي الاسود المتآكل الذي تبرز منه كوى صغيره تسقط منهاخيوط ذهبية باهته الضوء » . ياسارق الاحلام والفرح .. الهبت نيرانا كانت قد خمدت واستحال جمرها رمادا، ايذانا بانتهاء كل شيء لكن هاانت تطفو على سطح الذاكره كجني خرج من القمقم لتوه بعد اسر طويل .

عندما كنا معا ذات مرة قلت لك بعد ان اتعبنا التسكع في شوارع جده :

ـ انت الوحيد الذ ييفهمني دون ان اقول كلمة واحدة ..؟!

فأجبتني ساخرا :

ـ انك تركض وراء سراب ..؟!

ذهبت وتركتني وحيدا اتلفت في الشارع واغالب احزاني دون جدوى بحثا عن وسيله تخلصني من احزاني ومنك : « على جانبي الممر اصطفت الزنزانات فبدت ابوابها الخشبية الصلدة كجنود اصطفوا على الجانبين يحدقون برؤوس مستطيلة مظلمة ، وكان وقع الخطى يحدث في سكون الممر دويا . ندت نامة خافتة من داخل احدى الزنزانات .. ثم علت صرخة يائسة مستنجدة اخرجتني من الذوهل الذي لفني فتوقفت عن السير ونظرت الى باب الزنزانة التي انطلق منها الصوت ،غير ان الجندي لكزني بكعب بندقيته فواصلت المسير » . كنت تضحك ساخرا ـ لابد مني او من نفسك ـ بينما ظللت ارقبك والحسرة تأكل نفسي ·· ابتعدت ، ولم أعد أسمع حتى وقع خطاك المسرعة ·· ولكم تمنيت لو انك ادرت رأسك لتلقي علي نظرة أخيرة ، فقد كان يخامرني شعور باننا لن نلتقي بعد ··· ولكنك عدت ·

استقبلتك فرحا فقلت لي بسخرية :

ـ هذه هي المرة الوحيدة التي اتواضع فيها واذهب لزيارة صديق .. ؟!

ولكنك لم تكن صديقا وحسب . اردفت ونحن نحتسي الشاي :

ـ لم اكن ارغب فيزيارتك ..كنت اود الذهاب لمكان

لكن لا ادري ماالذي قادني اليك ؟!
قلت لك باسما :
– ربما كان ذلك بدافع الحب .. ؟!
غير انك عبست وقلت :
– انا لم اعتد ان احب احدا ..؟!
« تفوح من الممر رائحة الرطوبة والعفونة .. وتدب على الرصيف الحجري المتشقق صراصير وفئران . . سألت الجندي :
– الى اين تاخذني . . ؟!
اجاب ساخرا
– الى دار الخلد ..!!
قلت :
– اهي بعيدة كثيرا ..؟!
انطلقت الصرخة من جديد.. وعلت فرقعة سياط .. بينما ظل الطرق المكتوم على باب الزنزانة يلح من جديد»
خلدت الى الصمت . كان صمتنا اقسى من الكلام رحلت خلاله وجبت شوارع طفولتنا . تذكرت المدرسة ودرس الحساب ..كنت كلما انتهينا من مادة مزقتها ..واتيت آخر العام وليس في كتابك سوى عدة ورقات ، وعندما سألك المدرس اجبته بجدية : – لقد انتهينا من الدروس السابقة فعلام احتفظ بها بعد ان هضمتها – . اردت ان ان اذكرك بذلك ولكنك تأوهت بحرقة وقلت :
– اكره ان يرى ضعفي احد فلماذا يكون ضعفي امامك قوة ..؟!
وضعت رأسك بين يديك .. خرجت جبهتك بعنف ثم رفعت رأسك ونظرت الى وجهي وعلى شفتيك ابتسامة ساخرة .. قلت :
– هل تصدق ان امي تزوجت وهي في سن الثامنة والاربعين .. ؟!
لم اكن ادري ما الذي يجب ان اقوله لك ولكن الدموع التي فاضت من عينيك دفعتني للبكاء .. قلت لك معزيا :
– لقد ذهب شبابها هباءا فاتركها تحرث ارض روحها القاحله ..؟!
نهرتني بعنف .. شتمتني .. وبعد ان هدأت نفسك قلت :
– هيا نتجول في شوارع جده .. علني اجد في المشي شيئا من العزاء ..!!
« كنا قد بلغنا نهاية الممر متجاوزين الصراخ والهمهمات والطرقات المكتومة .. فتح الجندي بابا وقال :
– ادخل
قلت :
– ورفاقي
قال :
– لقد سبقوك
دفعني بكعب بندقيته واغلق الباب . كانت الغرفة معتمة ، غطيت جدرانها باللون الاسود فبدت اشبه بالقبو .. نظرت اليها متفحصا .. لم يكن بها سوى سرير خشبي متآكل وجردل فارغ .. اما ارضيتها فقد غطيت بمادة لزجة جعلتني اسير بكثير من الحذر .رفعت راسي الى اعلى ونظرت ..كان السقف عاليا ، تطل منه فتحة صغيرة لا يتسلل منها أي ضوء ربما لان الشمس كانت قد غربت . هالني السكون المحيط بي .. خطوت نحو الباب بحذر .. صرخت بأعلى صوتي فلم اسمع سوى قهقهات عالية جيل لي انني سمعتها من قبل » .
كان الليل قد قارب الانتهاء .. وشوارع جده شبه خالية .. قلت لي مستغربا :
– انها حامل .. هل تصدق ..؟!
سألتك بذهول :
– من ..؟!
– امي..!!
كان ضحكا اشبه بالبكاء ذلك الذي انطلق من حناجرنا ..سألتك بحزن :
– اهذا هو الضعف الذي تعاني منه .. اهذا كل ماأردت ان تحدثني عنه ..؟!
اطرقت برهة ثم اجبت :
– كلا . فقط اردت ان يكون هذا مدخلا .. ؟!
« في الصباح فتح السجان باب الزنزانة والقى بكسرة خبز ..صرخت به :
– انني عطشان
اغلق الباب دون ان يلتفت لي ..طرقت الباب . . صرخت حتى بح صوتي فعدت اسمع القهقهات من جديد ، رفعت راسي ونظرت الى الكوة التي اعلى الزنزانة ..كان هناك راس يطل منها ..خيل لي انني رأيت صاحبه من قبل ولكن العتمة حالت دون تبين ملامحه بشكل جيد . » . تغيرت ملامح وجهك فجأة.. اخذت تحدقه في وجهي بحقد ...ثم سلكت طريقا معاكسا للطريق الذي كنا نسير فيه .. اخذت تركض دون ان تصيخ السمع لصرخاتي المنادية ... لماذا الان ؟!
لماذا الآن .. ؟!
اكل الزمن البقية الباقية مني ، فلماذا طفوت على سطح الذاكرة بهذه الصورة المفجعة :
لماذا .. ؟!
لماذا .. ؟!
لماذا .. ؟!

بغداد – ١٩٧٨

فنان المسرح ورموزه

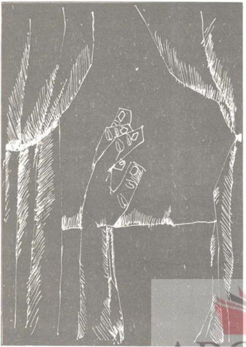
دراسة

● يمكننا ، من خلال كتابات كل من ((ستانسلافسكي)) و ((انطوان)) النظرية ، ان نجسد البدايات الاولى في تعريف دور المخـرج ، وهنـا ، لا يمكن ان ننكر ان نفس الشيء قد حدث بالنسبة لمهمة المسرح والدور الذي لعبه في الماضي ، كما لابد في هذا المجال من وجود شخص يناط بـه امر تنسيق العناصر الرئيسة المختلفة التي يتطلبها الاخراج ابتداء من مسرحيات الاسرار في القرون الوسطى وحتى الممثل المدير في فرق التمثيل الجوالة في ايطاليا ، ومن الممول الاغريقي (الخرجوس) فـي التراجيديات الاغريقية الى الفرد الذي صار يعالج المسرحية باسلوبه المثالي واستمرارا الى مدراء المسرح الذين تعين عليهم ، في المسـارح الفرنسية خلال القرن الماضي ، ان يفكروا ، قبل كل شيء ، في تنسيق حركات مجموعة المغنيين او الموسيقيين الاضافيين واضفاء ما يتطلبـه الشكل الثابت لاي منظر صامت او صورة ذات مشاهد مختلفة داخـل العرض . وهكذا تبدو مهمات هذا الشخص ليسـت سوى قاعـدة لا خصوصية معينة لها ان لم تكن ثانوية . انه ، في حقيـة الامر ، لا يؤثر في اسلوب التمثيل حيث يتم في حالات كثيرة اختيار الملابـس عن طريق الممثلين انفسهم كما يترك أمر الانـارة والمناظر المسرحيـة والمؤثرات الى ذوي الخبرة والاختصاص .

[] «واتطوان» ،الذي كان ممثلا قبل اي شيء اخر ،لـم يثق بالممثلين ابدا فهو يرميهم بالجهل ونقصان القدرةعلى فهم قيمة ومعنى اي اثر ادبي . انهم ، في نظره ،ليسوا باكثر من دمى متحركة ترتدي الملابس الخاصـــة وتتقاذفهم اهواء المؤلف ونزواته .

وعلى الرغم من انه لم يذكر المخرج بصراحة ، فـان كلماته تدل بما لايدع مجالا للشك على ان الامر يتطلـب شخصا ما للحديث الى الممثلين حول الطريقة التي يجب ان يتحركوا او يمثلوا بها من اجل الوصول الى الاهداف التي يرمي اليها المؤلف ، او بكلمه اخرى ، الامر يتطلب مفسرا يمتلك القدرة على فهم المعنى الحقيقي للمسرحية .

اما «ستانسلافسكي» فقد اعتبر مهمة المخرج ليست اكثر من نقل الاحداث وربطها ، لانه اذا كانت للمثليـن السيطرة علىالتقنيات السايكولوجية التي يحتاجونهـــا في عملهم ، لم يعد وجود المخرج ضروريا وتصبح مهمتـه بالتالي مهمة تعليمية صرفة ـ ومع ذلك ،فان هذه المهمـة التعليمية تنتصففي الواقع ، بالابداع لان المخرج وهــو يهيء الممثل في هذا الاتجاه السايكولوجي والتقني ،تجـد



□ تأليف : سيزا موليناري

□ ترجمة : سعيد الحكيم

نفسه في موقف اكثر تأثيرا على الممثل لو كان في وضع يقتصر الامر فيه على توجيه اهتمامه الى الاقتراحات الخارجية وان كانت تلك الاقتراحات تتصف بكثير من التفاصيل ·

وأكثرمن ذلك، فان المخرجهو نفسه الذي يمد الممثلين باهم اقسام العمل التي يحتاجها الموقف وذلك عن طريق مايقترحه عليهم بخصوص سريان القصة الى ماوراء النقطة التي يتوقف عندها الفعل الدرامي ، كما يتميز المخرج بالقابلية على تصور مايحدث مثلا في الوقفات مابين احد الفصول والفصل الذي يليه اضافة الى مهام تلك الشخصيات عند مغادرتها خشبة المسرح او مدى ملاءمة تلك المسرحية للمحتوى التأريخي والاجتماعي اللذين وجدت للحديث عنهما · ان المخرج غالبا مايستبدلخيال الممثل بخياله الخاص حيث يتخيل ، بدلا عنه ، الحياة السابقة لشخصيته ويتحدث اليه عن صفاته الذاتية ·

ومع ذلك ، فان هذا الشيء لايغير الحقيقة ، في المجال النظري على الاقل لانالمخرج لايتعدى كونه شخصية ثانوية حسب رأي كل من ـ ستانسلافسكي ـ «وانطوان» ·

[] ان منهج الاول ، فيما يخص المسرح يتركز حول الممثل الذي حاول جاهدااضفاء الاعتبارات الاجتماعية والمهنية عليه ، اما الثاني فقد اعتبر المخرج ، في الاساس مجرد تعويض بائس عن الموءلف نفسه · ان المناخ الثقافي الذي ينبغي ان تتحدد فيه شخصية المخرج ويفرد له فيه المكان اللازم ، يفسح المجال لان تبدو فيه مهمة ذلك المخرج المستقلة بعيدة جدا او قل ذات تعارض كبير مع الاهداف التي نادت بها المدرسة الطبيعية والواقعية السايكولوجية ·

ولمجرد التطبيق المعلي في المسرح اضافة الى الاراء الرصينة التي ابداها اساطين المسرح امثال ـ ادولف ابيا ـ و ـ غوردن كريج ـ و ـ مايرهولد ـ الذين كانوا جميعا مشدودين تقريبا الى الفكر الجمالي للحركة الرمزية ان اعتبر المخرج شخصية مركزية في المسرح وانه الشخص الوحيد الذي يمكنه اضفاء المادة والشكل الى اي عمل فني متميز وبالتالي يستطيع خلق العرض المسرحي والابداع فيه ·

ان اعادة تقويم وضع الفن ، بالمقارنة مع العلم وباللجوء الى المعرفة التي تعتمد التجربة فقط ، وبكلمة اخرى ، قبول الحقائق الروحية التي يمكن الحصول عليها عن طريق بعض الحدس الشعري فقط ،يمكن ان يعمل كأداة هجوم على قيم المجتمع المستهلك الذي كثيرا يهدد بازالة مايملكه الانسان من حرية ونبل ·

اما في المجال التطبيقي فان اي فن يطالب بانجاز هذه المهمة يجب عليه التخلي عن كل ماله صلة بالواقعية الارضية للاشياء وكذلك يجب عليه التخلي عن الاحداث العرضية التافهة والتأملات السايكولوجية من اجل ان ينهض في عالم رفيع من الاعراف النقية · اما اولئك البرناسيون فان مثالية الفن عندهم تتجسد في النحت فقط تماما مثلما كانت الموسيقى تعنيكل شيء بالنسبة الى اصحاب المذهب الرمزي ومثلما اعتاد ـ فيرلين ـ ان

يردد ، ـ الموسيقى فوق كل شيء ـ وعلى هذا فقد بات من الصعب على الدراما ، اكثر من اي شكل من اشكال الفنون الاخرى ان تكيف وضعها لمتطلبات مثل هذه الفلسفة لان الممثل ، من خلال التأثير الذي يحدثه حضوره الشخصي ، لايسعه الا ان يعيدنا الى العالم التجريبي ويحمل الاهتمامات اليومية .

وهكذا ، فان اغلب اولئك الكتاب النظريين الذين دافعوا عن الرمزية واهتموا بالمسرح بعض الشيء امثال «مالارميه» و «ميترلنك» انتقدوا بشدة مايعرف بحضور الممثل الفعلي على خشبة المسرح. كان «مالارميه» يعتبر خشبة المسرح ذات سحر وجاذبية ولكنه يفضلها خالية ، ومع ذلك فهو ان سمح بشيء فانه كان يسمح ان تكون فوقها راقصة من راقصات الباليه لانها ، من خلال ماتؤديه من رقص تستطيع ان تلغي المظهر المادي لجسدها . اما كل من « بوبلير » و « ميترلنك » فقد كان بامكانهما احتمال وجود الممثل اذا نجح فقط في تحويل نفسه الى مايشبه التمثال او احدى الدمى المتحركة او اذا استطاع ان يسلخ نفسه عن جسده الحي لننسى وجوده تماما . يجب ان يكون المسرح مجرد ايقاع ينسجم مع الحركة والايماء واللون والصوت التي تشير بمجمعها الى الزمن .

اما «كريج» فقد ناقش الامر على انه اذا كانت المسأله بذلك الشكل فان ذلك الايقاع المتناغم يمكن ان يصدر فقط من احساس مبدعة الفريد ـ المخرج ـ ذلك الفنان المسرحي البارع الذي هو ليس بالرسام ولا الموسيقار ولا هو حتى من يفسر مجريات المسرحية ، انه سفير ذلك الفن بكل قوانينه وقيمه ـ انه المسرح نفسه .

كان للرمزية صدى مباشر في المجال التطبيقي لمسرح «بول فورت» الذي أسس في عام (١٨٩١) مايعرف بأسم «مسرح الفن» و «اورليان بو» الذي افتتح عام (١٨٩٣) مسرحا آخر يدعى «مسرح اللوفر» . ونظرا الى ان «بول فورت» كان شاعرا ، فقد فكر بان المسرح لابد ان يصبح اداة للتخاطب وبموجب تصوره ذاك فأن المسرح لابد ان يكون مسرحاً للشعر فقط . ومع ذلك وعلى الرغم من أن اخراجه كان استقرابياً (يصلح لتمشية الحال) وفي كثير من الاحيان عديم الذوق بكل مافي الكلمة من معنى ، ألا انه يبقى في الذاكرة وعلى وجه التخصيص لكونه ذا أسلوب مميز تعرض من خلاله الاحداث كما يحدث ذلك في المسرح تماماً ، وبأن اخراجه ذو مشاهد مسرحية جوهرية تتسم بالمعنى والابداع . ففي مسرحية «بيير كيلار» الشعرية المسماة (الفتاة ذات الايدي المقطوعة) التي تدور احداثها حول الحب الحرام مابين والد وابنته ، القى الممثلون ادوارهم بصوت خفيض خلف ستارة من قماش قطني رقيق أمام خلفية ذات ستارة ذهبية مؤطرة في ستائر حمر بينما وقفت على خشبة المسرح الرئيسة ممثلة ترتدي رداءا اغريقيا طويلا مشدودا بحزام حول الخصر ذالون أزرق وراحت تعيد ادوار الممثلين وتفسر مشاعر القائمين بها .

كان التطبيق في المسرح الدرامي ، حتى فترة تلك العروض ، يتم على نحو لايتغير فهو اما أن يتم عن طريق ضم أية مسرحية في بعض المشاهد المسرحية التقليدية أو يتم عن طريق أضفاء بعض المشاهد التي تدل دلالة فعلية عليها . ومن ذلك الوقت فصاعداً شعر كل من يقوم بالاخراج المسرحي بنوع من الحرية في اختيار الاساليب التي لم تعد هناك ضرورة واضحة في اخضاعها لتلك المعايير السابقة . واذا حدث ان اوحى لي نص شعري باحدى الصور الخيالية التي تتيح للمرء القيام باخراجها، يمكن حتى تبرير مثل هذا الاجراء وذلك بالتأكيد على ان تلك الصورة انما هي تعبير عن الجو العام للمسرحية على الرغم من ان هذا يمكن ان يكون مجرد قول ينقصه الوضوح وذلك لان «الجو» ماهو الا خيال فردي تمده المسرحية بأسباب الحياة .

ان قليلا من تلك العروض كان يمثل في كل من «مسرح الفن» و «مسرح اللوفر» ولكن يحدث في تلك الحالات ان تتكرر بعض الصور التي تميز مايمكن ان يدعى بالمسرح الرمزي . وعلى سبيل المثال فان فكرة جعل الممثلين يلقون ادوارهم خلف ستارة كما في مسرحية (الخفيرة) وحيث كان القصد من وراء ذلك هو منع الممثلين من ابراز تأثيرهم البدني وأحالتهم الى ظلال باهتة وصور مختلفة من الخيال وجعلهم يتلون ، في كثير من الحالات ، مقاطعهم بنغمة غنائية منتشية كما لو ان تلك الشخصيات قد ولجت عالما بعيداً تنعكس منه الاصوات كأنها الصدى .

[] وبخصوص اخراج مسرحية (فاسقة ويالاسف) كتب « سارسي » يقول « ان بوبيرث بادي » كانت لديهما فكرة غير اعتيادية في تمثيل حدة المشاهد المفرطة في الخيال والوحشية حيث ربطت أيديهما وشخصت عيونهما نحو السماء يتحاملان على نفسيهما كأنهما من المتصوفين ويسيران ببطء ويصدران صوتاً رتيباً يخلو من اي لون ويبدو الواحد منهما كأنه قديس في احدى لوحات «جيوتو» الجدارية . ومع ذلك فقد القت الشخصيات الاخرى ادوارها بنغمة صوت طبيعية تجسد خصائص ابعاد العالم التجريبي بينما راحت الشخصيتان الرئيستان المتهمتان بغشيان المحارم والمدفوعتان بالقضاء والقدر اكثر مماكانتا مدفوعتين بالعاطفة التي فكر بها (جون فورد) ، تمثلان دوريهما في عالم الحقائق المجردة .

ان كلا من «كريج» (١٨٧٢ـ١٩٥٨) والسويسري «ادولف آبيا» (١٨٦٢ـ١٩٢٨)، الرجلين البارزين اللذين يمثلان الحركة الطليعية في المسرح ، يرتبطان ولاسباب مختلفة بالتقليد الثقافي للحركة الرمزية على الرغم من انهما كانا نشيطين في وقت لم تكن الرمزية موجودة كحركة منتظمة ذات حدود مقررة وهدف ثابت .

و «كريج» وهو ابن اعظم ممثلة في العصر الفكتوري «الين تيري» غالبا ماكان يمثل في سن الشباب ، ولكنه اخذ يبحث في الفترة الاخيرة عن طموحاته الفنية كمخرج ومهندس ديكور • كانت اهتماماته الرئيسة تنصب على استقلالية المسرح كشكل من الأشكال الفنية ذات الوضع الخاص وعلى توضيح الدور الذي يقوم به فنان المسرح • لقد استمد غذاءه الثقافي من «نيتشه» و «توماس كارلايل» وصرح بنبوءات مستقبلية مفادها بأنه اذا كان للمسرح أن يعيش فأنه لابد سيموت وبأن فنان المسرح الحقيقي ، الفنان الذي يمكنه اخراج الاعمال المسرحية معتمداً على ذهنه والى حدما على يديه ، يكون وحده القادر على بث الحياة الى المسرح • وهو لكي يعزز الاخراج المسرحي ويطوره ، يتعين عليه اولا السعي لازالة كل مايمكن ان يعوق القيم الكاملة ، وبكلمة اخرى ، أبعاد كل التوافه المبنية على النظرية فقط وثانياً ابعاد كل مايمكن ان يحدث عن طريق الصدفة ألا كفاح متواصل ضد الصدفة وضد كل ماليس ضرورياً بالمرة • لقد ادرك «مالارميه» بان الكفاح ربما يحكم عليه بالفشل يوما ما (رمية النرد لايمكنها تماماً ان تلغي الحظ) • ان التفاهة أو الخضوع الى التجريب والصدفة ، بالنسبة الى « كريج » ان هي ألا أمور تتجسد في شخص الممثل ومثل « مالارميه وميترلنك » اكثر الكتاب الرمزيين تشويقاً ـ بالاضافة الى «البرت موكيل» ، كان كريج يرغب في استبدال الممثل بأحدى الدمى المتحركة ، وفي الحقيقة ، ومن خلال احدى تلك الدمى المتميزة التي وضعها في اكثر كتاباته اعتدالا ، كان يقول بان تلك الدمية يمكن ان تكون انانية ـ الانسان الآلي المطيع بمعناه اللائق الاصيل البعيد عن المزاجية والتمسك العنيد بافكاره التي تميل للتعارض مع افكار المخرج ، واكثر من ذلك فأن هناك مايبرر وجود تلك الدمية كشخصية محورية في الطقوس المسرحية •

ويكرر «كريج» مرة اخرى ، وربما كان ذلك من غير قصد ، بعض الافكار التي عبرت عنها المدرسة الرمزية الفرنسية وهي «المسرح شعائر» • لقد اصبحت هذه الفكرة فيما بعد فكرة مالوفة وقد اعتبرها كثير من مؤرخي المسرح مسألة بديهية • وهكذا ، وبموجب ماكان يفكر به «كريج» تصبح تلك الشعائر اموراً قائمة بذاتها ، خيالا يمنع فيه المتفرجون من المشاركة في اي شيء عدا مشاهدة مايدور امامهم بصمت مطبق •

ولم يحدث ان كانت هناك فجوة اكبر من هذه الفجوة الحادة الموجودة مابين خشبة المسرح والمشاهدين، لان الشعائر في المسرح ، اثناء فترة العرض ، تمثل عملا فنيا متميزا ـ المطلق ـ بامكان المرء تذوقه ولو من بعيد. المسرح، في حقيقة الأمر، يمثل رؤية ومن الافضل تفسيره وفق المفهوم الاغريقي على انه «الفن النظري» الذي يتضمن افكاراً ذات رؤية وتأمل ومعرفة ـ رؤية ذات حركة ، ولكن في غير ضجيج ـ او قل ، المسرح ، ما هو الا احتفال بغموض الحركة واسرارها .

كان «كريج» من خلال تطلعه لضبط النفس والنقاء يصل الى نقطة تجريد المسرح ليس من نص المؤلف المكتوب فحسب ، بل من كل استعمالات اللغة والصوت •

ومن هنا ، يصبح الفنان المسرحي ، ومن غير المناسب في هذا السياق تسميته بالمخرج ، ذلك الشخص الذي يخلق رؤية نقية للحركة ويقيم الشعائر على انها شعائر الحياة نفسها •

كانت جهود «كريج» الرئيسة تكمن في ترجمة افكاره حول المسرح وماترمي اليه تلك الافكار من تطبيق عملي يتمثل في اخراجه لمسرحية (هاملت) بالاشتراك مع « ستانسلافسكي » . لقد خرج قبل ذلك مسرحيات عديدة في انكلترا وخارجها ولكنه كان عام (١٩١٢) فقط ان بلغ النضوج على الرغم من الملاحظات الزائفة والشبهات الكثيرة التي قيلت عن عمله وذلك بسبب اختلاف وجهات النظر فيما بينه وبين «ستانسلافسكي» نظراً لميزة «كريج» الخاصة واتصافه بعدم المقدرة في انهاء اي عمل يتطلب منه جهداً أو تضحية كبيرة •

كانت المناظر المسرحية التي وضعها «كريج» لمسرحية (هاملت) تتألف من ستائر عالية موضوعة على بكرات يفترض فيها التحرك اثناء العرض لتتساوق مع أي تغير بسيط يحدث في الموقف الدرامي ، او على وجه الدقة ، في الفكرة التي يتجسد فيها ذلك الموقف • وعلى أية حال ، ولاسباب تقنية ، اصبح هذا الشيء غير مقبول فصار لزاما تغيير موضع تلك الستائر وابدالها بالستارة المغلقة. وفي مشاهد القصور الملكية كانت الستائر الذهبية تستعمل لترمز الى الترف الذي استشرى فيه الفساد في ذلك القصر ، وأثناء انفراد (هاملت) تغير لون تلك الستائر الى لون رمادي ـ لون الحزن الدفين في روحه ، كذلك ارتدت الشخصيات الرئيسة بدلات مذهبة فبدأ المشهد الذي ظهر فيه كل من الملك والملكة سوية للمرة الاولى وكأنه بحر حقيقي من الذهب • وهكذا ، ومن أجل اظهار زيف مثل ذلك الترف ، بدا حتى ذلك الذهب نفسه كئيبا كما لو أنه كان يشاهد من خلال طبقة من الدخان • ان تفجر الالوان وبهاءها كانا فقط في المسرحية التي عرضت في داخل المسرحية ، وهو الشيء الذي كان يذكر (هاملت) بحياته السعيدة •

وهكذا خلا المسرح تماماً من أية طقوس وابتعد عن اية ملامح وصفية • كان مجرد سلسلة من ستائر ملساء مرتبة بحيث تعطي ايقاعاً هندسياً في الفراغ اكثر منه في اي موقع اخر ، بينما تعطي خطوطها العمودية الحادة انطباعاً لعالم يختلف عن عالم الحقيقة والتجريب ، عالم ليس بمقدور الانسان الاتصال به • اننا نجد نفس البساطة في تصاميم المناظر المسرحية والبناء الهندسي

المناظر لتلك التصاميم المسرحية التي نفذها «ادولف آبيا» فهو مثل «كريج» كان مصمماً من طراز فريد .

وعلى أية حال فأن طريقة «آبيا» في تقسيم الفراغ في المسرح تبدو اكثر تعقيداً وذلك يعود الى انه يتمتع برؤية ومنهج مسرحيين يختلفان عن غيره من الفنانين .

تبدأ افكار «آبيا» حول مشاكل المسرح من نقطة واحدة وعلى وجه التخصيص وهي : كيف يمكن اخراج اعمال « فاغنر » الدرامية عن طريق الكلمات والموسيقى ؟ ان اولى دراساته حول الموضوع تحمل هذا العنوان « تنسيق المناظر المسرحية الدرامية في اعمال فاغنر » عام (١٨٩٥) ، ثم تلتها دراسته « الموسيقى والمناظر المسرحية » في عام ١٨٩٧ ، هذا ويجب ان لا يغيب عن البال بأن « فاغنر » كان ينظر اليه بكثير من الاستحسان في الدوائر الرمزية ، ليس بسبب نوعية موسيقاه ، بل ربما كان بسبب ارائه الجمالية ، واذا حدث ، من جهة ، ان كانت اراءه حول تكامل العمل الفني ـ الدراما المسموعة قد ادخلت البهجة في قلوب عشاق المسرح، فهي من الجهة الاخرى تندرج تماما تحت نظرية « التقابلات » التي كانت السمة الرئيسة في الجمالية الرمزية التي تؤكد على ان من الممكن الوصول الى جوهر الحقيقة عن طريق توافق الالوان والاصوات والكلمات . وهذه الحقيقة هي التي جعلت مجلة « فاغنر » للمناظر المسرحية تصبح الاداة المعبرة عن اراء الرمزيين اكثر منها اداة تعبر عن آراء أتباع « فاغنر » انفسهم . واصبح منطقيا ، بسبب هذا الربط ، ان يعتبر « آبيا » ، بعد الفترة الاولى التي كانت واضحة المعالم من خلال رسومه ، خشبة المسرح عالما غامضا يحتوى على نصف ظلال تستعمل فيها المؤثرات الضوئية بدرجة كاملة من اجل ايجاد الرموز المطلوبة ، وعلى هذا لابد من التفكير اخيرا في ان الفراغ المسرحي ماهو الا وظيفة مباشرة للموسيقى او قل انه شيء منبثق من الزمن الموسيقي . لقد ادركت اولى افكاره بكل سحرها عندما شرع في اخراج احدى مسرحياته التي تتحدث عن تغيير العلاقة بين شخصين من اجل ان يصبح الثاني شعارا للحياة والسعادة ، ثم تبسط الفكرة فيما بعد لتصبح على وجه التخصيص مسلسلة من رسوم تحمل عنوان « الفراغات الايقاعية » .

ان الموسيقى ، بالنسبة الى «آبيا» هي الشكل الفني البارز . انها التعبير النقي او كما اكد « شوبنهاور » ، هي « الفن الذي يظهر جوهر الاشياء » ، علما بانه لابد ان يكون لها سند لغوي بارع هي في اشد الحاجة اليه . كان « فاغنر » عند انجاز اي تأليف موسيقي مصحوب بالكلمات يقدم البرهان على فهمه الكامل للفن ، ومع ذلك فهو لم يوفق في نشر وتوسيع الشعر الموسيقي ومقررات الشعر المستعملة في العلاقات المكانية لتحقيق الحلم في انجاز العمل الفني الكامل .

ان هذا الانتقال بخصوص منهج «آبيا» ليس اكثر من خطوة ضرورية منطقية يبدأ بها في هذا المجال ، لان الموسيقى هي اساس الحركة التي يدفعها الشعر ويسيطر عليها وذلك عن طريق اخضاعها الى زمن منتظم . وهكذا يعمل الممثل على تسوية الامر ما بين فنون الزمان ـ الموسيقى والشعر ـ وفنون المكان ، وذلك لان خطواته تضفي الشكل النهائي على بنية المناظر المسرحية التي لا يمكن ان تطلى في بعدين وانما يجب ان تكون عملية ثلاثية الابعاد دائمة التطور ، ليس مجرد فراغ ، بل شيئا يمنح المقاومة للجسم المتحرك، شيئا يتكون من سطوح ومصاطب مائلة ودرجات سلالم مختلفة . وهكذا يمكن الغاء الطلاء نهائيا او استعماله كاشارة لبيان المعنى التجريبي لاي مشهد محدد في اي وقت يبدو فيه مثل هذا المعنى امرا ضروريا .

وماذا عن المخرج بعد كل هذا ؟ ان دوره دور عابر حسب تقدير « آبيا » ، اما اوبرات « فاغنر » فان مهمة المخرج فيها هي استخراج خطوط الحركة التي تحتويها الاوبرات ضمنيا ، والمخرج الحقيقي يصبح هو المؤلف كما سوف يحتاج مؤلف المستقبل الى الاعلان عن الدراما المسموعة والسير وفق توزيع موسيقى ينقسم الى ثلاثة سلالم يستعمل السلم الثالث لتدوين نوتة حركة الدراما او الفراغ على هذا الاساس . وفي الوقت الذي يلتفت فيه المؤلفون لهذه المتطلبات ، يصبح المخرج مجرد معلم للرياضة البدنية او انه سيقوم فقط بانجاز المهمات البسيطة والاعمال الفنية غير المتكاملة ، او بكلمة اخرى ، انجاز الدراما التي تخلو من التعقيد والتي ، ولكونها خلوا من اية موسيقى تعمل على تناغم حركاتها ، يمكنها ترك تلك الحركات لتسير وفق هواها في اطار من كلام واضح وعالم تجريبي . ان « آبيا » على اية حال، لا يعير اهتماما كبيرا الى مثل هذا النوع من المسرح المتدني .

اما نظرة « جون فوخس » فانها تختلف في بعض النواحي عن نظرة كل من « ابيا » و « كريج » لانه بالذات كان مديرا او مخرجا في احد مسارح ميونيخ ثم اصبح بمساعدة مصمم المناظر المسرحية « فرتز » مسؤولا عن سلسلة من الاخراج استخدمت فيها المناظر المسرحية التي افادت من منظر مسرحي يحتوى على شيئين افقيين يشبهان البرجين نوعاما ، ويرتبطان بقائمين بارزين . ان بالامكان اعادة تنظيم هذه الاجزاء بطرق شتى وبسرعة لكي تقوم بتجهيز المنظر الرئيس الذي يمكن تحديده على نحو بعيد بواسطة بعض المواد المناسبة الاخرى .

ان اول عملية اخراج في هذه السلسلة كانت مسرحية ـ فاوست ـ التي عرضت عام ـ١٩٠٨ـ كما ان مفهوم الفاعلية الفنية الذي يبدأ به « فوخس » يعتبر بعيدا عن مفهوم الصوفية الجمالية والرمزية كثيرا . انه

ينشأ ، بدلا من ذلك من الحرفية المعتادة لدى العمال في الفنون التطبيقية المميزة . كان « فوخس » ينظر الى الفن من خلال هدف عملي اكثر بروزا او اهمية ، هدف يواجه الحاجة النفسية من اجل طراز فريد في الحياة ، ثم ان الحركات الايقاعية المتناغمة لجسم الممثل على سطح خشبة المسرح ، تخضع للاختبار كعاطفة وتسبب زيادة في ايقاعات المتفرج الجوهرية ·

وهكذا ، فالامر لايخص المخرج ، بل يخص الممثل الذي يخلق الانفعال او العاطفة المسرحية الخاصة « من الجائز ان تكون هناك دراما صامتة — بانتو مايم —، ولكن ينبغي عليها ان تكون ، بكل بساطة ، حركة ايقاعية لجسم الانسان » وكل ما يبقى بعد ذلك فهو لا يتعدى كونه زخرفة وتزييناً ، ان مهمة المخرج هي اضفاء الزخرفة على العمل المسرحي ، ولكن يجب عليه في المقام الاول ان يعترف بقيمة ذلك العمل · وعلى هذا يجب عليه ان يوافق على عدم استعمال حجرات المسرح الخلفية وانما يقوم بتشجيع ميول الممثل لاختزال المسافة جهد الامكان مابينه وبين المتفرجين ، نظرا الى ان الفن ليس كيانا معينابحد ذاته : انه علاقة ، وفي حالة المسرح ، علاقة مابين الممثل والجمهور تنبثق منها عاطفة جماعية يقوم عليها بناء المجتمع ·

اخذ « كريج » بعد ان كان يؤكد بقوة وبلا تحفظ على مسألة تفوق المخرج وبروزه في عمله، يرتاب في امر ذلك التفوق على المستوى المسرحي · اما على المستوى التطبيقي ، فان وجهة نظره على اية حال ، ولو انها امر يمكن تجاهله في كثير من الاحيان الا انه قدر لها ان تحتل مركزا متقدما وتتسع دائرة انتشارها لدرجة نجد في السنوات الاخيرة ان فكرة « الابداع الجماعي » قد وجدت لها موطيء قدم في مجمل الاخراج المسرحي ·

ان اكثر المسرحيين بروزا في تاريخ الحركة المسرحية خلال تلك الفترة هم من المخرجين لدرجة ان المؤلفين المسرحيين انفسهم فقدوا الكثير من مكانتهم ثم ان بعض كبار الممثلين في المسرح الفرنسي بين الحربين قد انضموا الى هذه المدرسة التي انكر « جاك كوبو » مؤسسها — قيمة اخراج الدراما المعاصرة على الرغم من ان كلا من « بيرانديللو وبيتس وشووايليوت » كانوا في اوج نشاطهم المسرحي خلال هذه السنوات . لقد سعى « كوبو » الى تكوين فكرة تتسم بالايجابية حول الابداع الجماعي وذلك عن طريق ايجاد المناظر المسرحية من اجل تجهيزكتاب بما يحتاجون اليه من مراجع ثابتة · خذ شكسبير مثلا ، فهو عندما عندماشرع في تأليف مسرحياته التراجيدية وضع نصب عينيه المسرح الاليزابيثي المعقد ثم ان « كوبو » كان مخرجا ومتعهد حفلات وصاحب رسالة تعليمية ، يقوم بتعليم المشاهدين اكثر مما يقوم بتعليم ممثليه ، لقد كافح في جعل المسرح نواة ثقافية تنتشر منها حركة نهضة اخلاقية وثقافية وقيم روحية وتعطي زخما جديدا من الحداثة والبساطة الى كل مايتصف بالكلاسيكية ·

اما قبل قرنين من الزمان فقد اناط « ايخوف » بالممثل مهمة دفع المناظر المسرحية الى دائرة الضوء بينما قدم « كوبو » نفسه على انه المخرج الذي يهتم بتفسير الغموض المسرحي فقط . وعلى اية حال فان « كوبو » ، وبغض النظر عما اذا كان قد قام بذلك فعليا او لم يقم فقدفرض رؤيته الخاصة على المسرح الذي كان ينادي به كما يعد تحليل المشاكل النظرية في المسرح مركزا بصورة رئيسة على رقعة العلاقات المتبادلة بين كل من المؤلف والمخرج والممثل ، وانما اصبح التركيز على مايبرز الاخراج المسرحي من معنى او على الصفات التي يمكن البحث عنها في مضمون وتركيب الدراما نفسها· وبالنظر الى اولئك النظريين غالبا مايكونون مخرجين فان ردود افعالهم كثيرا ما تشكل الاسس او الادوات التي يمكنهم بواسطتها تبرير نشاطاتهم العملية او بكلمة اخرى ، تشكل مايمكن ان يكون نوعا من — الملامح الشعرية — ·

ان هذا ينطبق بوضوح على مايقوم به كل من «آبيا وكريج وفوخس — وبالتخصيص — كوبو والمعاصرين الاخرين والمخرجين الطليعيين في روسيا خلال الفترة التي توصف بالحماسة والخصب في السنوات التي سبقت واعقبت الثورة ·

ان اكثر الاسماء شهرة فيهذه المدرسة هم « مايرهولد وتايروف وفاختانكوف » الذين يرتبطون بجذور قوية في كلا الحقلين ، النظري والتطبيقي ،وحيث ترتبط تلك الجذور مع انشطة الرمزيين في الغرب · ان المفاهيم التي ترشدهم في عملهم هي المفاهيم التي لها علاقة بالتقاليد والاعراف والاساليب الفنية المسرحية ومتطلبات العمل المسرحي بالذات ·

كان مؤسس المدرسة الطبيعية الفرنسية « اميل زولا » يعتقد بان التحرر من التقاليد هو الذي يميز المراحل المختلفة في تطور المسرح ،لان بامكان المرء من خلال تلك الاعراف ترجمة اية حادثة من الحوادث وتحويلها الى علاقات اخرى وتضمين فترة محدودة من الوقت في فترة زمنية اقصر منها . اما « كريج » فقد قال انالمسرح لابد ان يخضع للتقاليد بوضوح وتركيز كالمسرح الياباني الذي تشير اليد المرفوعة فيه الى العين تقليديا لتعني البكاء في حين وصل اهتمام « مايرهولد » (١٨٧٤ — ١٩٤٠) بالتقليد الى نقطة لا يمكن اعتبارها الركن الاساس فيالمسرح او الاساس الذي يميز مسرحه بالذات · ان مسرح الاعراف او التقاليد يعني بالنسبة اليه ، مسرحا يتحررفيهالممثل من تراكم المناظر المسرحية والمساحات غير المنتظمة وتضع تحت تصرفه فراغا ثلاثي الابعاد ، اضافة الى ان مسرح التقاليد يضع القواعد

للازمة لحديث الممثل وحركاته وفق ايقاعية مميزة ويخلق المناظر من خلال لمسات بسيطة تدفع بالمتفرج لتكملتها بذهنه وفوق ذلك ، فان مسرح التقاليد يوءكد على التشكيلات النحتية المؤثرة من غير ان يجتهد كثيرا في مسألة خلق التغييرات المميزة . انه يكتفي بالدرجة الدنيا من الحركات الاساسية ، نظرا لان الانطباع الفعلي للحركة ينشأ كثيرا بواسطة تناسق الخطوط والالوان وتنظيمها .

كانت اعمال « مايرهولد » الاخراجية قبل الثورة تحتوي على مثل هذه الملامح ففي مسرحية « ابسن » المسماة « هيداجابلر » عام ١٩٠٦ كانت لحظات الصمت والسكون كثيرة جدافي الواقع وقد اضطر كل واحد من اولئك الممثلين ان يضفي ارستقراطية معينة على الشخصية التي قام بتمثيلها . فالقاضي « براك » مثلا ، قام بتقليد حركات احد آلهة الرومان وهو يتربع على القاعدة المخصصة له ، او هيدا التيتوجت ملكة على كرسي هائل مغطى بالفرو الابيض . وخلال فترة المشهد الطويل الذي تتقابل فيه « هيدا » مع « لوفبورج » الذي سبق ان كان عشيقا لها يوما ما ، لمتغير الشخصيات ولو لمرة واحدة ، من وضعها ولا الاتجاه الذي تحدق فيه ـ فقد واجه كل منهم الآخر من مسافةمعينة ومن كل طرف من المسرحالقى كل واحد منهم دوره بكل برود وخفوت .

ولابد في هذه المناسبة من كلمة تقال حول المآل الغريب الذي آلت اليه حال « هنريك ابسن » الكاتب المسرحي البارز في الدول الاسكندنافية الذي كان يتمتع بشعبية كبيرة في كل اوربا في نهاية القرن التاسع عشر والذي كانت اعماله تثير النقاش في المدارس الفنية ذات النزعات المختلفة .

لقد قال عنه « انطوان » بانه يمثل ذروة المدرسة الطبيعية ، ثم ان « زاكوني » الايطالي الذي تاثر بأفكار « ابسن » كثيرا استغل ذلك الكاتب كحقل تجارب لينشر عن طريق الايماء معرفته بالطب الباثولوجي ، ومن الجهة الاخرى فقد قرأ كل من «بوومايرهولد» في مسرحياته مايمكن انيكون سلسلة كاملة من « التقابلات » او من الرموز التي تدل على حقائق مطلقة سامية . مصير غريب ، او هذا مايبدو بوضوح وذلك منذ الفترة التي اعقبت محاولاته لاعادة البناء الرومانتيكي في عالم بعيد عن مضامين القصة البطولية في اسكندنافيا ،تحول فيه ـ ابسن ـ الى الفولكلور حتى في تلك الشخصيات الموجودة في اكثر أعماله نضوجا ، تلك الاعمال التي تبدو بانها قد استمدت على نحومباشر من المشاهد العاطفية المعاصرة التي تتصف بالغموض العميق والتي يمكنتفسيرها أما كأمثلة ذات رموز اخلاقية او كرموز ميتافيزيقية على وجه الدقة .

لقد بدا ذلك الغموض في مجمل كتابات « سنرندبرك » ليس فقط بسبب الاشارات التي ترمز الى الثيوصوفية الشرقية والموجودة في بعض مسرحياته مثل « مسرحية حلم » ، بل كذلك بسبب قدرتها ومن غير ضجة على صقل شخصيات مسرحيتي « الاب » و « مس جولي » وتحويل ذلك الى رموز تجسد مواقف القوى الروحية الازلية .

وفي المسرح مايمكن تسميته بمسرح السكون تقف مسرحية « هيدا جابلر » على انها اعظم ما حققه «مايرهولد» من نجاح في الاخراج ومن الغريب حقا ملاحظة الاختلاف الاكيد بين هذا الاخراج وبين ما قدمه « ستانسلافسكي » من عمل في اخراج مسرحية « شهر فيالريف » التيلم يتحرك فيها الممثلونخلال فترة المونولوج الداخلي الذي ران عليه الصمت بدرجة اكبر مما امكن التعبير عنه بواسطة الحركات التي قام الممثلون بادائها .

بدات محاولات « مايرهولد » في اخراج هذه المسرحية في عام ١٩٠٥ قبل اخراجه مسرحية هوبتمانالمعروفة « شلوك وياو » فيالاستديو الذيافتتحه ـ ستانسلافسكي ـ من اجل ان يدفع العمل فيه وفق اسلوبه الخاص على الرغم من ان ذلك المسرح كان قد عرض مسرحيات ذات سمات مغايرة تماما .

وعلى وجه العموم يمكن اعتبار « هوبتمان » من المدرسة الطبيعية ،وفي اخراجه لهذه المسرحية كانالجهد المبذول لخلق الموءثرات الايقاعية والصورية قد تم ،ولكن بشكل سسطحي غير مترابط منطقيا . يكفي العمل انه يعرض مشهدسيدتين من سيدات المجتمع تجلسان على سلال عالية وتقوم كل منهما بتطريز نفس الشريط الطويلوفق ايقاع معينكما لو كانتا شخصا واحدا فقط. ان استعمال التقاليد هنا ينسحب الى ميزة اخرى ،الا وهي الاسلوب . انهما فكرتان يراهما « مايرهولد » مرتبطتين على نحو لامفر منه ابدا . ان استخراج اسلوب اي عمل او اية حادثة يعني تصوير او ربط ، بما يحتاج ذلك من وسيلة تعبيرية واضحة ، اية حادثة تخص العصر الذي حدثت فيه كما يمثل هذا الربط تفسيرا وتوليفا من نقطة ارتكاز محددة : ففي مسرحية « موليز » المعروفة « دون جوان » استطاع « مايرهولد » ان يستخلص مثلا بان القرن السابع عشر ان هو الا عصر يتسم بالترف والتباهي .

وفي الحال يصبح مثل هذا السوءال واضحا وهو : كيف يمكن توحيد الرموز ودمجها ضمن اي عمل مسرحي من هذا النوع ؟ لقد اعطى « مايرهولد » الدليل على ذلك في مسرحية « ستريندبرك » المعروفة « هنالك جرائم وجرائم » حيث استعملفيها اللون بصورة رئيسة للاغراض الرمزية ، فظهر اللون الاصفر الذي يرمز

الى خطيئة « موريس وهنرييت » للمرة الاولى امام اللون الاسود الاجمالي للمناظر المسرحية عندما يلتقط موريس ربطة عنق وقفازات صفر اعطيت له على سبيل الهدية وينغمر المنظر المسرحي في الاخير باللون الاصفر البراق . والكسندر تاريروف (١٨٨٥ـ١٩٥٠) كان شديد الوضوح وهو يلج بابا مفتوحة عند تأكيده المتزايد على المضامين الرمزية اضافة الى نوعية الاسلوب الذي اتبعه على المستوى المسرحي . وعلى هذا فقد اصبح الاسلوب الذي حققه في مجمل ما اخرج مغايراً تماما في بنائه بالمقارنة مع اسلوب منافسيه . ان حماسته فيما يخص الاجسام اثناء حركتها حدث يؤكد به على الاهمية الكبرى لتصميم ارضية المسرح والتي ارادها ، مثل ابيا ، ان تكون موضعا يقاوم مثل هذه الحركة وهكذا ، فقد قام « تايروف » بتصميم المسرح على مستويات مختلفة تترابط فيما بينها بواسطة السلالم والمصاطب المائلة . كان ذوقه الخاص وذوق مصممي مناظره المسرحية قريبين من التكعيبية كما كان ذلك مدعاة لان يجعله ينظر الى خشبة المسرح على انها عالم بعيد الغور بلوري يقع خارج حدود الزمان . وفي هذا المناخ الذي يذكر المرء بيونان ما قبل « هوميروس » اعد « تايروف » مسرحيات مختلفة مثل مسرحية « فاميرا عازفة القيثارة » ومسرحية « راسين » المسماة « فيدرا » . هذا وقد ادعى « تايروف » بان مخرج المسرحيات الكلاسكية يجب ان يأخذ الاحداث على السمات التي لاتفقد قدرتها على تحريك عواطف المتفرج المعاصر . وهكذا اقترب ، نظريا ، من المفهوم الحديث وفي مجال التطبيق المسرحي اصبحت هذه الحداثة ، بصورة وفي مجال التطبيق لمسرحي صبحت هذه الحداثة ،بصورة رئيسة ، صفة تميز استغلال البناء الدرامي ، تلك الميزة التي تكونت اثناء البحث عن الطريقة يمكن ان تتطابق المرء ان يقرأ احدى روائع « راسين » ليجد بأن من غير مع الرؤية التي يتوقعها في ذهنه . وعلى هذا يستطيع الممكن ان تكون لها اية صلة بالمناظر المسرحية الاسيوية التي كانت تتسم بالتخلف وعدم الوضوح لان المتفرج يدرك ذلك باستمرار اثناء جلوسه في صالة المسرح وجها لوجه امام عمل مسرحي يحاول الممثل من خلاله توضيح مثل هذا الموقف بواسطة حركاته الزائفة المتكلفة ويصبح المفهوم الكامل للمسرح نتيجة منطقية للاصرار على التقاليد والاسلوب المتبع في الاخراج ، تلك الامور التي تنبثق بدورها من المعارضة الجدلية القائمة بين المدرسة الطبيعية والمدرسة السايكولوجية . وهكذا يدعى المتفرج لاستعمال ابداعه الخاص من اجل اكمال اللمسات الخفيفة لذلك الاخراج ويترك الهدف العريض لخياله الواسع ، الذي لم يعد ممتلئا بالبنية الواقعية التي تتصف بكثير من التفصيلات الجزئية . وفي هذا المجال يصبح كل من المسرح والتقاليد والاسلوب ادوات تحرر المرء من الابهامات المسرحية ، ويصبح المسرح الطليعي الروسي ، من الجهة الاخرى ، مسرحا واعيا لان تحريضه الموحي يمثل مسرحا قائما بذاته وكذلك يكون تأريخه وتقاليده واساليب الحديث فيه .

كان « ايفرينوف » (١٨٧٩ - ١٩٥٣) اكثر المؤلفين بحثا في الجانب النظري لمفهوم المسرح ، فهو يتحدث عنه كحقيقة سبقت المفاهيم الجمالية وماعلى المرء الا ان يبحث من خلاله عن كل الفنون الاخرى . لقد اعتقد بان من الضروري ان ينغمس المرء في اصول الحرفة المسرحية وان يستلخص الالهام من عصور المسرح المختلفة وان يزيل من ذهنه المفاهيم المفرطة في مناهضتها المسرح وروتينيهتا ، تلك الامور التي يمكن ان يكون لتأثيرها معيار خاص والتي تشكل بمجموعها القاعدة لفن مسرحي جديد . ومن اجل ان يصل الى ذلك الهدف قام «ايفرينوف» بتأسيس المسرح القديم ـ مسرح العصور الوسطى ـ ، ليس من اجل اعادة الحياة اليه ، وانما من اجل ان يكون هنالك مسرح يعطي صورة واضحة للزمن الماضي . لقد نظم حلقتين للاخراج لمسرح العصور الوسطى وللمسرح الاسباني في العصر الذهبي مجتهدا في في اعادة مسرح تلك الايام بكفاءة عالية ، ولكنه يجب ان لا يخلو ، قبل كل شيء من صور الحب ومعاناته .

استغل « ايفرينوف » المسرح كذلك لنقاش لا يخلو من نقد حول أوضاع المسرح المعاصر وعلى هذا فقد اخرج كثيرا من المسرحيات بضمنها مسرحية حول الاوبرا والطريقة الاعتيادية لعرضها الى اربعة عروض للفصل الاول من مسرحية غوغول المعروفة « المفتش العام » . كان الاسلوب في اخراج احدى تلك المسرحيات يشبه طريقة «ستانسلافسكي» واسلوب اخراج الاخرى يشبه ماكان يقوم به المخرج الالماني «رينهارت» الذي لم يكن يتصف بأي اسلوب محدد ، أما اخراج الثالثة فقد كان وفق رؤية «كريج» المتمثلة في الحديث عن عالم آخر وسط ستائر ترتفع عاليا نحو السماء واخراج الرابعة كان يخص مسرحية تقليدية ، ومما لاشك فيه ، على أية حال ، أن «الجدار الرابع» ، كانت افضل قطعة في تلك المسلسلة واكثرها قبولا لانها كانت تنتقد المسرح الطبيعي انتقاداً لاذعاً .

واخيراً حقق «ايفرينوف» نظرية في الشكل الدرامي تدعى بـ « دراما الممثل الواحد » وقام باخراج مايمكن ان يعتبر مثالا عملياً عليها . كانت الشخصيات تعرض من خلال عيني بطل المسرحية ، فاذا كان عاشقاً ، على سبيل المثال ، تعرض الفتاة على شكل ملاك ، وعند معارضة ابيها لهذا الحب كان الأب يشاهد وكأنه وحش حقيقي . لقد اصبح هذا نوعاً من التوقع الخطير استغل فيمابعد كوسيلة مثلى في صناعة الافلام ، وعلى الرغم من أن مشاهدة الاشياء خلال عيني احدى الشخصيات اصبحت

حقيقة فيزيائية فقد قامت الكاميرا بتلك المهمة وذلك عن طريق جعل المتفرج يشاهد ماتراه تلك العين فعلياً ، بينما تحاط الشخصية الرئيسة في دراما الممثل الواحد بخيالاتها الخاصة فقط ٠

ان فكرة المسرح التجريدي في المجال الذي كانت تقترحه تجارب « ايفرينوف » تكمن وراء واحدة من اهم ماالخرجه مسرح الطليعة الروسي عندما قدم « فاختانكوف » (١٨٨٣ – ١٩٢٢) مسرحية (الأميرة تيوراندوت) كان المسرح شبيهاً بالمهرجان وقد مرت بهيجة بين الاصدقاء ٠ ربما اصبح ممثل اليوم متفرجاً في الغد عندما يعرض عليه العامل والحرفي كل ماقام به من انتاج ، ولذا رحب ممثلو تلك المسرحية بالمتفرجين فرداً فرداً واجلسوهم في مقاعدهم بعد دخولهم الصالة ثم راحوا يتحدثون معهم لفترة من الوقت ٠ كان الممثلون يرتدون الجاكيتات الخطافية وترتدي الممثلات بدلات المساء الطويلة الخاصة بالحفلات ولكن وفق طراز عصري ثم اعلن عن العرض بواسطة اربعة ممثلين يلبسون الاقنعة ٠ وعندما ارتفعت الستارة راح الممثلون يتحركون نحو المنصة عن طريق المصطبة المائلة الموضوعة فوق خشبة المسرح التي تراكمت عليها كمية هائلة من قطع الملابس ٠ وفي الحال صار أحد المناشف لحية بيضاء بينما تحول الآخر الى عمامة وصار غطاء المنضدة معطفاً أو عباءة ٠ وهناك ايضاً مجموعة غريبة من السراويل الحرير وقطع من ازياء اخرى ، غير ان بدلة المساء الحديثة كانت كثيراً ماتظهر تحت تلك الملابس ٠ وهكذا لم يبد على الممثلين بأنهم يقومون بتمثيل الكوميديا الفنية ، على الاقل بالحدود التي يرمزون فيها الى الفن المسرحي ٠ لقد بقوا ممثلين يعرضون صنعتهم بكل بهجة ولطف وتهذيب. كانت مهارة الفنان الخاضعة للايقاعية والحركات البهلوانية التي تضمنها العرض تحمل نفس تلك الرسالة الفنية ثم ان العمل كان غاية في الكمال والدقة لان هذا هو مايمليه الواجب نحو الجمهور ٠ لقد أطلع المتفرجون على كل خصوصيات المسرح واسراره واستمر تدفق الفتيات المهرجات وعمال المسرح وهم يحملون المواد أو يقومون بتغيير وجه المسرح بواسطة السطوح المائلة والستائر والمواد الاخرى ٠ اسدلت الستارة فقط مابين الفصل الرابع والخامس بينما قام المهرجون بتمثيلهم الصامت يعيدون ماحدث وما سيحدث بأختصار ٠ وهكذا ، لم تكن كالنهاية الحقيقية للمسرحية الكوميدية ، وانما كانت نهاية حزينة وهذه هي الحيلة الوحيدة التي مرت على الجمهور وذلك من أجل اضفاء المفاجأة السارة عليهم ٠

اخرجت مسرحية «الأميرة تيوراندوت» التي كتبها (فاختانكوف) عام ١٩٢٢ وقد ساعدتها على تحقيق النجاح شخصيات بارزة من المسرح الطليعي مثل (مايرهولد) الذي اصبح بعد فترة قصيرة مخرجاً في مسرح اطلق عليه اسمه كما سمي بأسمه كذلك قسم الدائرة الثقافية المسؤول عن الشؤون المسرحية ٠

لقد أبعد (مايرهولد) ، على الفور ، كل من كان ينادي بالافكار الجمالية والرمزية كما ابتعد هو نفسه عن المسرح (المسرح الاستاتيكي) ، في وقت تمسك فيه بمبادئه الاساسية التي تتعارض مع كل من الطبيعية والسايكولوجية (وليس من الغريب ان تعرف مثل هذه المدارس على انها اشكال تنادي بها الثقافة البرجوازية) والمسرح المجرد واستعمال كل ماله صلة بالعادات والتقاليد ٠ كان يعتقد بانه يجب استغلال مثل هذه المبادىء لايجاد نوع جديد من المسرح يساير المفاهيم التي انبثقت عن الثورة ٠

لم تعد الايقاعية الساهرة في اخراج مسرحياته الأولى والاقتران الرمزي بين خطوطها والوانها يفيان بالغرض المطلوب ، فقد كانت الحاجة ماسة لايجاد مايمكن ان يعبر عن الحماسة في اقامة مجتمع جديد والعيش في عالم لايؤمن بالطبقية ٠ ومن أجل مواجهة هذه المتطلبات كانت الصيغة الجديدة تقتضي التعويل على البناء الدرامي والتقنية الحية ولم يعد الديكور هو المشهد المسرحي الوحيد الذي يتحرك الممثل من خلاله وانما الحيل الالية التي يجب أن يشغلها في عمله هي التي كانت تحمل دعوة «أبيا» الى أبعد الحدود ٠ لقد احتلت الحيل المسرحية مكان الديكور الوصفي مما جعل الحركات المسرحية ذات تنوع وفير لم يعرف تماماً حتى الآن ٠٠٠٠٠

ان مايخص تلك الحيل المسرحية وضع قيد الاستعمال وقد ابعدت نتيجة لذلك كل الصور الوصفية النقية ، ٠٠٠ كما تحول المسرح الى بنية أعلى لها الشكل المناسب بواسطة المواد الضرورية – تركيب يشمل على القضبان والمنزلقات والركائز والعجلات الضخمة والسلالم – تلك المواد التي تدرب عليها الممثلون تقنياً واستغلها لاعبو الاكروباتيك البارعون للقيام بادوارهم وفق ايقاعية مسعورة تصاحب حركاتهم الجسدية ٠

ان الانجازات الرائعة التي قام بها « مايرهولد » في سلسلة العروض المتواصلة التي كانت مصدر الهام في البناء الدرامي والتقنية الحية تحتوي على مسرحيات عديدة مثل « الغابة » والمسرحية المأساوية الساخرة « الديوث الشهير » ٠ في هذه المسرحية الاخيرة نشاهد بأن غيرة «برونو» قد اغرته بأن يجبر زوجته لكي تمنح جسدها لكل رجال القرية دون ان تكون له القدرة على اعطاء أي دليل على خيانتها الزوجية ٠ لقد عرضت هذه المسرحية على سقالات تتكون من سلم ومنزلق ومنصات وابواب دوارة كانت وراءها عجلات دوارة والواح تتحرك دائرياً كألواح الطاحونة تشير الى التوتر المتزايد في الدراما ٠

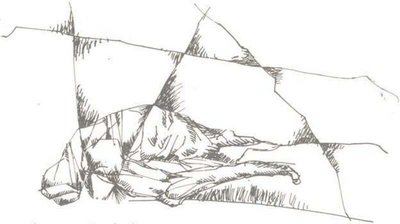
لم يخضع الممثلون للمكياج وكانوا يرتدون سراويل العمل الزرق الفضفاضة ويمثلون بسرعة البرق وبخاصة خلال مشاهد التشكيلات غير ان اصواتهم كانت رقيقة على غير العادة وذات ايقاع لطيف. كان البطل يستصحب بديله الذي يقوم باعادة تمثيل كل ماكان يعانيه هو من ألم مبرح عن طريق التمثيل الصامت ، كما انتقل الفعل المسرحي من مستوى الى آخر باستمرار ، وبكلمة اخرى، من احدى قطع المعدات الى قطعة اخرى .

ومع ذلك ، فلم تكن كل عروض «مايرهولد» بعد الثورة ذات بنية درامية وتقنية حية لان الكثير منها كان يكشف عن « مايرهولد » الاقل التزاما بالصيغ والقوالب والاكثر ادراكا للمضمون الفعلي والتحرر في الخيال ، وبكلمة اخرى ، الأكثر عمقاً ونضوجاً . ان هذا يصدق خاصة على المسرحيات التي تدور مواضيعها حول نقد الحياة الاجتماعية في الماضي .

اخرج «مايرهولد» في عام ١٩٢٦ مسرحية «غوغول» المعروفة «المفتش العام» واذا كان فيما كتبه «غوغول» مايعطي صورة للفساد في المجتمع وبيروقراطية الحكم الذي يتسم بالقسوة والوحشية ، فقد اصبح ذلك من خلال ماعرضه « مايرهولد » شيئا يتسم بالخدر والهلوسة. ان وصول المفتش الغامض يتغير من جو الريف حيث كتب «غوغول» مسرحيته تلك الى «سنت بطرسبرج» يتكشف الفعل المسرحي من خلال خمس عشرة صورة ادخلت فيها كثير من الكلمات التي اخذت من اعمال «غوغول» الاخرى وبخاصة من «ارواح ميته» وذلك من أجل أن يعطي مفهوماً لكل ماقاله المؤلف عن التفسخ الذي اتصفت به الحياة في الماضي . وامام بناء نصف دائري يحتوي على خمسة عشر باباً وضعت منصة صغيرة (١٠ × ١٦) قدماً وقد غطيت بقطع اثاث مختلفة لكل صورة من أجل ان تعطي انطباعاً للانتقال من غرفة الى اخرى في ذلك القصر الذي تجري فيه احداث الدراما . لقد استغل المسرح هنا وهناك فقط ، على سبيل المثال عندما يعرض البيروقراطيون النقود على « خليستاكوف » فانهم يطلون برؤوسهم خارج الابواب في حجرات المسرح الخلفية كالآلات البشرية التي تخرج من ساحات البيوت الكبيرة ، ثم يقدمون الى المفتش المزيف لفات من اوراق النقود التي يمسكها بصورة اوتوماتيكية تدل على الجشع . ونحن اذا ابعدنا مثل هذه اللحظات جانبا ، نرى بان الفعل المسرحي المحبوك جيدا قد تركز على المنصة المركزية ، اما الفراغ المحدد فقد اجبر الممثلين على الحركة بحذر فيه كثير من التفاصيل غير المهمة وبمقدار كبير من ضبط النفس . لقد تحولت كل الشخصيات الرئيسة الى مناخ خيالي مضحك تنتهي حدوده بالموت وقد انحطت انسانيتهم الى مستوى الحيوانات الوحشية او وقعت تحت تأثير حركات ايمائية ميكانيكية كتلك التي تصدر عن الانسان الالي تماما.

كان كل من « خليستاكوف » ورئيس البلدية مصحوبا ببديله الشبح طوال الوقت. اما «آنا» فقد صاحبتها مجموعة من صغار الموظفين تقدم لها فروض الطاعة والاحترام وتجلب انتباه المشاهدين الى الرغبات الجنسية الجامحة في ذلك الجو من الشبق الخانق . لقد تجاوزت فجاجة « خليستاكوف » كل الحدود وابتعد كثيرا عن مفهوم المجتمع المهذب الذي قدم فيه هذا الشخص المحتال نفسه من غير ان يبدو عليه بانه يلاحظه ـ لقد تجشأ وخدش اصابعه وتثاءب وبصق واخذ ، اثناء ماكان ثملا ، يراقص سيدة على نحو اخرق اوشك ان يجردها من ملابسها اثناء محاولته الاحتفاظ بموازنته . اما خادمه « اوسيب » الذي كان بمعزل كل هذا التفسخ ، فقد احتفظ بثقة نفسية عالية كفلاح يمكن ان يعطي التبرير السليم لمجيء البطل الايجابي مستقبلا . ومهما يكن من امر فقد اوشك نجم « مايرهولد » على الافول وكأي شخص آخر لم يعد بعيدا عن متناول يد من يريد انتقاد سيرته واخلاقياته ،ومع ذلك فقد كان يتمتع بالاخلاص والحماسة وكفنان اقترب كثيرا من « رينهارت » فيما يخص اضطراب خياله اللامستقر كما اقترب من « كريج » في قوة انتباهه نحو الدرامي المميز .

لقد اختير ـ ستانسلافسكي ـ الهرم ليكون الكاهن الاكبر في المسرح وكان يمثل العلامة البارزة عند الطبقة الوسطى في مجال التحليل النفسي ، اما « مايرهولد » فقد طلب منه ان ينقد ذاته ففعل ، ولكنه لم يحاول التقليل من قدر نفسه ابدا .



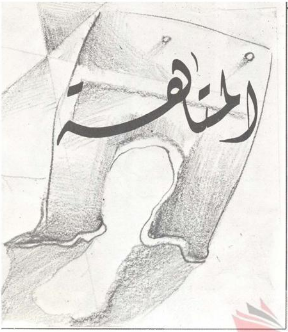
الاختيارات كلها في اختياري لك

يستقبلني العطر اللاذع والضوء ببابك
سيدتي
معزوفات الألوان هنا ..
مقصورات البللور هنا ..
وتراتيل العشق تطرز بالنار مواعيد
الفرح القاتل في ذاكرتي ..
تتجمع أقمار الدنيا حولك ،
فتراك بعين الطفل المنبهر المتورط في
الحلم ..
أنا المنشد في عرسك ،
وشهيد ربيع مشتعل يغريني بالموت على
على نهديك ..
فكيف يفجرني عشقك قبل البدء ويسحب
مني لغتي ،
وعلى شرفة قلبي أغنية
ضمت أشهى ما عرفته حقول بلادي من
تفاح وشقائق نعمان ..
أي امرأة بعدك تجعل جرحي يتوهج ؟
لا يا سيدتي من سافر في سورة عشقك ..
وتوغل في ديوان البوح ،
فليس له أن يملك أمر العودة ثانية ..
فأنا التائه في أرصفة الشوق ،

□ محمد الطوبي

وسكري بك ضيعني بأقاليم الصحو ٠
يزيد نزيفي حالات تجل أحلى ،
أدخل في أوج الرؤيا ٠٠
يغسل روحي وجع الاشراق
فلا أملك أن أتراجـــع حين أحـــدق في
عينيك ٠٠
أيتها السيدة المكتوبة في ورق الضـــوء
الطالع من أعراس انشــبق المجنـــون ،
تحاصرني صلوات الجرح ،
ويغشاني الوجع الرائع ، يغلبني الحــال
فأبكي ٠٠
عشقك يشعلني في حضرة حلمي ، تخرقني
كالسيف الشهوة والانشاد ٠٠
أناديك وجسدي يتفتق فيه السوســن
واللؤلؤ ،
أتلاشى في أطيب ما رسم الله من آيـــات
وحيدا منفرد الالهام ٠٠
أعرف نعمة التعري فيك ٠٠
جسدك المتألق والباهر ٠٠ المتفـــرد في
ملكوت العطر اللاذع ، فيه أرى ذاتـــي
وكنوزي ومرايا الشوق ٠٠
وتتفتح كالورد صلاتي فيك ،
وأفشي سري المكنون لديك ٠٠
يصير قميصي مغزولا بالشمس ،
يصير طريقي نحوك ضوءا ٠٠
أصلب فيك وأبعث حيا فيك ،
يدثرني عشقك ٠ جرحي يزهر ياقوتا ،
رمانا في حقلك ٠٠
أغمس وجهي في ليل الشعر المحلول ،
أناديك وأبدأ باسمك كل طقوسي ٠٠
جسدانا الكل في الكل ، ذراعي الخاتم في

خصرك ،
لغة نهدك في أول قاموس بدائي ..
فجرها الساق مع الساق ، الشفة مع
الحلمة ،
وذراعاك نشيد يسكب وهج الزعتر
والماس على جسدي ..
وأقاليمك تتشجر جوف مساماتي ،
يمتد الايقاع .. البلح الاشقر يتدلى في
جهة القلب ..
أرى أقداح نبيذ يتبادلها العشاق ،
وفي الوجدان قناديل تتسكع في الطرقات
المنسية ..
شهقات كمان لا أدري من أين تضوع ،
قوافل خيل تأتي من كل اتجاه ..
طلقات البارود ، زغاريد ، أطباق الحلوى
في الساحات ،
كؤوس الشاي ، مرايا الزمن الأخضر ،
زركشة الحنة تصدح ، تضحك في
أيدي النسوة ..
معزوفات الألوان أراها حولك أعياد الشمع
المزهر
وأنا أفشي سري المكنون لديك ..
مقصورات البللور أراها في نعمة سفري
فيك ،
فأهتف باسمك .. أسكر وأدوخ ..
أصلي داخل أروقة الضوء ـ العطر
اللاذع ..
سبحانك سيدتي ، اخترت الموت
ـ الميلاد على نهديك ،
اخترت السكر ـ الصحو ـ الوطن القادم
من كتب الوجع الرائع ..



المتاهة

د. طالب حيدر

كان الافق ترسمه الكثبان الرملية ، والسماء قبة كبيرة بلون واحد ... ليس ثمة غيوم او طيور ، كان العطش يذبحنا بسكين صديئة ؟

وحبات العرق تملأ فمي اللاهث بطعم الملح ، . ... الرمل يميد امامنا ونحن نسير ، حتى ظننت اننا ندور في دائرة ... احسست بالعطش والدوار ، كانت الريح الحارة ، مشبعة بذرات الرمل الاصفر تلفح وجهي ، واحس بها تملأ فمي اللاهث ، فأحس بالغثيان ، وبالرغبة في الوقوف ،... ولكن شيئا ما يملأ كياني كله ... لابد من المسير ؟

العطش يزرع الجفاف باحشائي ، الا توجد قطرة ماء ؟ السماء قبة زرقاء بلون واحد ... اين السحب ؟ الأفق ترسمه كثبان الرمل الاصفر ، ادور براسي في كل اتجاه ، اين الشرق اين بقية الجهات ؟ ... احسست بضآلتنا وسط هذا المحيط المتلاطم من الرمال ، احسست اننا نغرق في الرمال ؟ ... الغرق في الماء افضل ، هناك لا يوجد عطش ، الغرق هنا حريق ، كل شيء في هذه الصحراء لا يحتمل ، عدا وجه زوجتي الشاحب الحزين ، وصورة مشوشة لمدينة - تبدو في الذاكرة - بعيدة جدا .

* * *

كان النهر يمتد بجانبي ، والشمس تلهب جسمي ، احترقت بطني ... ولكن ظهري لا يزال يلامس الرمل الرطب الذي اتمدد فوقه ؟

ارتسمت فوق جسدي - الذي لوحته الشمس - ظلال لأمراة ، كانت الريح تعبث بشعرها فترتسم ظلاله الراقصة فوق صدري . رفعت اليها نظري - وانا لا أزال ممددا ؟ فرأيت وجهها الاشقر الذي لوحته الشمس حزينا ؟ كانت تقف بيني وبين الشمس ... تحركت سقطت اشعة الشمس على عيني ... اغمضت عيني ، جلست ... نظرت اليها ... كانت لا تزال واقفة بيني وبين الشمس .

- اجلسي لا استطيع التحديق ناحية الشمس ... ولكنها لم تجلس ولم تتكلم انتبهت على صوت زوجتي ... فتذكرت العطش .

- متى نصل

- الى اين ؟ بدت علامة استفهام كبيرة على وجهها الاسمر الحزين

- لا تعرف الى اين

- لم اعد أعرف شيئا ؟

- ماذا تقول ... ماالذي دهاك ؟احسست بها تتألم ... كنت اشعر بالعطش ... لم اكن اتصور ان العطش قاتل الى هذه الدرجة ... لم اكن اتصور ابدا ان العطش بكل هذه القسوة ... الطريق تبدو امامي طويلة ... ايام من المسير ... نفد كل شيء ... حتى الماء ... والافق لا تزال ترسمه الرمال ... والطريق يمتد ... ولا اظن بأن له نهاية ابدا ... زوجتي تقول اننا لابد ان نصل . ولكنها لا تعرف متى

- متى سنصل بالله عليك ؟

- الامر يتوقف عليك .

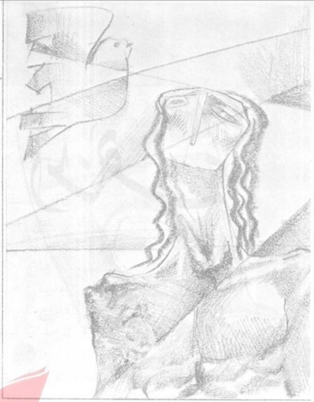
- العطش يقتلني .

- لا تقل هذا .

- وانت الا تشعرين بالعطش ؟ بدا على وجهها الحزين طيف ابتسامة تلاشى بسرعة حدقت في وجه زوجتي ، هذه السمراء الحزينة ، التي تتحدى السنين بجسدها الممتلىء وعينيها الحزينتين ... حينما احدق فيهما احس بالحزن .. ، ونشوة لا اعرف لها تفسيرا وكاني اقرا فيهما تاريخي كله ... لكم وددت لو القي بنفسي فيهما فأنا احس انهما تسعاني ، بل تسعان العالم كله ...

كان النهر يمتد بجانبي وهي تقف بيني وبين الشمس .

- اجلسي - قلتها للمرة الثانية - فأنا لا استطيع التحديق ناحية الشمس ، جلست ... وهي لاتزال صامتة ... كنت اشعر بأنها حزينة ، كانت حبات من العرق قد تجمعت على وجهها ... غرزت قدمها العارية



في التراب ، دفعتها ، فرسمت اخدودا عميقا كنت اسمع الريح تعوي وهي تعبث بسعف النخيل وثمة طير غريب يطير ... بمواجهة الريح فيرتفع تارة وينخفض اخرى ... ونظري يتابعه بفضول .

ـ أصحيح ما سمعت ؟ كنت لا ازال اتابع الطائر الغريب بفضول ؟

ـ وماذا سمعت ؟

ـ انك ستتزوج ؟ احسست بظهري يحترق تحت الشمس ، حملت قبضة من الرمل والتراب ... رميتها بعيدا .

ـ اذن الخبر صحيح ؟ ... رميت قبضة اخرى من الرمل والتراب ...

ـ يقال انها حامل ؟.. اانت والد الطفل ؟

ـ من قال لك ذلك ؟

ـ زوجها عقيم

ـ انه لا يقول ذلك .

ـ ولكننا نعرف ذلك

ـ ولماذا لم تقولوا ذلك منذ زمن . كنت احس بأن صوتها غريب ...وكانهاتغالب شيئا ما ... قد يكون البكاء .

ـ ولكنها اكبر منك سنا .

ـ ليست كثيرا

ـ أن ابي يتذكر زواجها ؟

ـ انها لا تكبر بسرعة ...

ـ تزوجت قبلك اكثر من واحد ؟

ـ لم يحبوها

ـ وانت ؟

ـ سنعرف ذلك

ـ ولكن من تزوجها قبلك مات ؟

ـ كلنا نموت ...

ـ لكنها لم تمت

ـ العيب اذن في الذين يموتون ؟

ـ ولكنها سترحل

ـ وانا ايضا انوي الرحيل

ـ الى أين ؟

عبثت يدي بالاخدود الذي حفرته في الارض ، فملأته بالرمل والتراب ، حتى لامست اصابع يدي أصابع رجلها ، فدفعت قدمها واعادت رسم الاخدود بعصبية ؟

ـ انت لا تعرف شيئا ؟

ـ وانت لم تفهمي شيئا ؟ احسست بها ستبكي وجسدي لا يزال يحترق تحت اشعة الشمس ... احسست بان الريح مصابة بالجنون ، وثمة امواج مجنونة تغلي في اعماقي ولكن النهر لا يزال هادئا ؟ كان العطش يزرع الجفاف في جسدي، والصحراء ملتهبة ، وستجف ـ عما قريب ـ آخر قطرة ماء في جسدي ، وستصل درجة حرارتي الى درجة حراره الاتقاد ، واشتعل ، رفعت نظري نحو السماء كانت قبة زرقاء كبيرة . بلون واحد فقط ـ تذكرت لون السحب السوداء .. والمياه .. والمطر ... احسست بالاعياء ... والضعف ... وقفت وانا انظر الى السماء الزرقاء .

ـ ربما !

ـ اتنتظر شيئا ؟

ـ اذن لا تقف ... لنتابع المسير ؟

كنت اشعر باني بدات احرك رجلي بصعوبة بالغة وامتلأت شفتي بالشقوق وكان العرق يتصبب حارا فاحس بطعمه المالح يملأ فمي ... التفت الى زوجتي ... كان وجهها الاسمر الحزين يلفه الشحوب وبعض الشقوق قد تسللت الىشفتيها ، امسكتها من يديها ، حدقت في عينيها السوداوين الحزينتين فرايت فيها افقا بعيدا من الحزن الرمادي الشفاف الذي يمتد في أغوار التاريخ ـ تاريخي انا ـ واحسست فيهما بريقا غريبا ، حدقت فيوجهها الاسمر الحزين رايت رغم الشحوب والحزن ، وهجا غريبا ... ضغطتعلى يديها السمراوين بشدة وكاني اريد الغوص فيهما ،

تسللل نظري بوجل ــ الى حيث اتجنب النظـــر ــ الى بطنها التي كانت مرتفعة ، ابتسمت حينما رأتني ...

ــ اانت قلق عليه ،

ــ الى حد ما ،

ــ لاتخف شيئا ؟

كان النهر لايزال يمتد بجانبي ... وثمة اسراب من طيـــور غريبة ... رمادي اللون ... تشق الفضاء متجهة نحو الغرب ، كانت لاتزال تجلس امامي ، بجسمها الذي لوحته الشمس وقدمها لاتزال تحفر اخـــدودا في التراب والرمل الهش ، تتبعت ، رجلها بنظـــري نحو الاعلى .. كانت حركة رجلها قد حسرت الثوب عن ساقها الايمن فبان فخذها ناعما .. بضا ... ارجعت نظري الى الاخدود الذي كانت تحفره

ــ وزوجها ... شيخ القبيلة ؟

ــ ذهب زمان الشيوخ

ــ لم يبق من قبيلتك الا الشيخ وهذه المراة .

ــ بل لم يذهب من هذه القبيلة الا الشيخ ... وبقيت مع هذه المراة ... وليذهب الشيخ ــ وخليط نسائه ــ الى الجحيم .

ــ انه زوجها

ــ زواجه باطل ... فقد تزوجها بالقوة ...وانا زوجها ؟

ــ ولكنه الشيخ

ــ كان ذلك

ــ انك تهذي ؟

ــ وانت لاتفهمين شيئا ؟ سكتت برهة ثم تكلمت بصوت هادي

ــ اتحبها حقا ؟

ــ كنت اشعر بالضياع قبل حبها ؟

ــ وانا ؟

ــ انت تعرفين جيدا ... ان ماكان بيننا ليس حبا ؟ كنا نريد ان نضيع شيئا نراه تافها .... وهو الحياه ؟

ــ انك تهذي !

ــ ستجدين ضائعا غيري تقضين معــه جــزءا من عمرك ؟

ــ انك لاتعرف ماتقول ؟ انك تهذي ؟

ــ اذن بدات تفهمين ماقول ... فالحقيقـــــة هذيان ؟

ــ قد يقتلونك ؟

ــ كنت ميتا قبل حبها ، انت تعرفين ذلك جيدا؟ فلايهم لوجاء الموت مرة اخرى

ــ انت مجنون دون ادنى شك

ــ بدات تفهمين ماقـــــول ... فالحقيقـــــة جنون ؟

ــ انت مجنون ؟

ــ كنت ذلك ...

ــ انت ضائع ... لاتعرف شيئا ؟

ــ حينما كنت معك

امسكت بي بعنف ، هزتني ، ... احسســـت بها تبكي

ــ انت ضائع ... ضائع ... ضائع

ــ انت تتحدثين عن نفسك ؟

هزتني بعنف مرة اخرى ، فدفعتها بعنف ، حتى لامس ظهرها الارض ، ظلت ممددة فوق الرمال الرطبة

ــ تستطيعين الذهاب الان .

ــ مجنون ... يبحث في داخله عن شيء ميت !

ــ قلت لك اذهبي ، كان ظهرها يلامس الارض ، وساقها البضة لا تزال عارية ، وبعد أن سقطت انحسر الثوب عن ساقيها اكثر ..... حركت ساقيها العاريه ببطء حتى التصق بالارض .... احسست بالمكان يملاءه منظر اللحم الطري ، ورائحة التراب ... كان صدرها يرتفع وينخفض بسرعة ... احسست بالمكان تملأه رائحه العرق ؟... كانت ممدده وظهرها يلامســــــ الارض ، حركت جسدها يمنة ويسره والى اسفــــل تريد ان تغرز جسدها الطري في رمل الارض الرطـب ولكن لحمها كان طريا ... كانت يدها تمتد نحوي...

احسست بشيء غريب يتسلل الى جسدي ، احسست بالضعف ، وتلاحقت انفاسي ، وصلت يدهـــــا الى يدي ... كانت يدها طريه ورطبة ــ تذكرت اللحـــم المعلب المستورد والخالي من العظام والطـــــراوة ؟ احسست بقلبي ينبض بقوة ، لحظة صمت مليئــــة بالصراخ المكتوم ، واللحم الطري يملأ المكان ويضغـط على يدي بقوة ، نظرت الى وجهها الاشقر الذي لوحته الشمس ، كانت تبتسم بطريقة غريبة وكأنها واثقة جدا من شيء ما ؟ ملأني الحنق ، وتذكرت وجه زوجتــي الحزين ؟ لم اشعر الا ويدي تهوي على وجهها بصفعــة هائلة ؟

ــ تستطيعين الذهاب الان .

النهـــر يتلــوى في مخيلتــي والعطش يذبحنـي بسكين صدئة ، والرمال تملأ المكان كانت الرمـــال تملأ عيني ... تدخل مع الهواء الى رئتي ، احسست بالغثيان ، كل شيء في هذا الطريق ضدي ، الصحراء موت ، والموت شيء ليس من السهولة تقبله ، وهـــذا الطريق ما اقبل سالكيه ، احسست بالشمس ثقيلة ، احملها فوق ظهري ... واشعتها تنفذ في اعماقــي ، الشمس هنا شيء لايمكن الفرار منه ، امسكت بيـــد زوجتي احتسسها .. شعرت بانها متعبة ايضـــا ، تذكرت بداية التعب ، والعطش ، حينمــا شـــعرت بالجزع ...



ـ انا لا اصدق باننا سنصل...
ـ ماذا تقول
ـ اقول باننا لن نصل
ـ بل سنصل
ـ اشك في ذلك
ـ ماذا تريد ان تقول ... اتريد ان تتركني ؟
ـ بل اريد ان نتوقف ... فلافائدة من المسير
ـ اتريد الموت ...الوقوف موت ، والرجـوع موت ، فليس هناك خيار ... لك وانت تعرف بانـي لن استطيع السير بمفردي فالوحيدلايجتاز الصحراء!

احسست بالعطش ولكن خنجر الموت والضياع كان مغروزا في ظهري يجبرني على المسير التفـت اليها ... كان الحزن الطاغي يلف وجهها ... امسكت براسها الاسمر الجميل بين يدي احسست بانفاسي الحارة تلفح وجنتيها الشاحبتين ، حدقت في مقلتيهـا أحاول ان أقرأ فيهما غدي !

ـ سنمضي ...

.. ..

احسست بالضعف ، احسست بنفسي تموت، والعطش قاتل، التفت الى زوجتي كان شحوب وجهها قد ازداد ... ولكنها مع ذلك تبدو هادئة ، كنت الهث والحروف تتجمع في فمي حرفا حرفا وكلمة كلمـة تتجمع ... وتخرج بصوت واهن ضعيف

(يكفي....لاطاقة لنا بالمسير) ولكن الكلمات تفككت حروفا ... وذابت الحروف في داخلي .... وماجدوى الوقوف !

لم اعد انظر الى الافق فقد كان النظر نحو الافق الرملي البعيـد يملأني يأسا ويشل خطـاي ، فلم اكن ارفع بصري اليه ، ترى بماذا تفكر زوجتي ... تحرك بصري ببطء وحذر نحو بطنها فملأني الخوف .. رفعت نظري الى وجهها ، لايزال شاحبا مطرقا رفعـت بصرها ... وانا لا ازال احدق في وجهها ... تحـول وجهها الى علامة استفهام كبيرة .. ثم انفرجت شفتاها عن ابتسامة عريضة ، صرخت انظر : ظننت اني في حلم .. فقد اختفت الرمال عند الافق ...بل اني المح خيمة تقف على بابهـا صبية ، ارتسمت على وجهينا ابتسامة كبيره ... عانقتها

ـ الم اقل لك ذلك ... لابد ان نصل جدي قال لي ذلك : يا ابنتي انت تعرفين الطريق ـ وسط متاهة الصحراء ـ جيدا ... ومن يذهب معك لايضيع!!كنت بين الغيبوبة واليقظة ، وثمة صوت يأتيني من بعيد ...
ـ لقد وضعت زوجتك مولودا ... لايزال حيـا ... يا الله ... مبـروك ... فتحت عيني بصـعوبة كـانت الابتسامة تعلو وجه زوجتي الحزين، وهي تنظر لي ، كان وجهها وهي باسمه يتلاشى من امامي تدريجيا .. والصوت بدأ بالخفوت ، احسست بالصوت يأتيني من بعيـد احسست بحـذر غريب يدب في اطرافي ، لقـد وصلنا ، حتى لومت، فقد وصلت زوجتي والطفل .. لم اعد استطيع التفكير ... الخدر الغريب اخذ يدب في راسي كانت زوجتي باسمه رغم طيف حزن خفيف، وانا لم اعد ارى او اسمع شيئا .

صورة عائلة
او
« ابني الوطن الاسود »

من المسرح الزنجي في امريكا

□ تأليف : بن كالدويل

□ ترجمة : فاروق هاشم

ـ الانوار مضاءة . **المشهد** : عائلة مؤلفة من ثلاثة اشخاص يجلسون الى مائدة الافطار . ضوء الفلورسنت باهر . يظهر **الاب ، الام ، والابن** . الاب في حوالي الاربعين وقد بان عليه الكبر وعلائم الشخوخة ، وشعره اشيب . يرتدي قميصا مكشوفا وبنطالا فضفاضا . ترتسم على جبينه تكشيره مردها لسنوات الشكوى غير المباح بها . الام تجلس قبالته مباشرة . ترتدي معطفا ملونا من النوع الذي يرتدى في البيت . ووجهها يكاد يختفي تحت الشعر المستعار الاحمر الذي تلبسه . الابن في حوالي العشرين من عمره . طويل الشعر وبلا تمشيط . يبدو وكأنه غير راض . نراه قلقا ـ عديم الصبر ، كمالو انه يود ان يقول شيئا ما ليريح عقله . هناك شيء مالابد ان يقوم به . غير مرتاح ، كمالو انه قد تأكد من انه لا يمت لهذا المكان بأية صلة . الاب والام يتناولان لحم الخنزير المقدد المقلي مع البيض . اما الابن : فيأكل طعاما مؤلفا من الحبوب . المذياع يعمل بصوت منخفض ويذيع انباء الصباح . وعما قريب سيخوض الاب والابن غمار نقاش يبدو وكأنه من الطقوس التي مضى على ممارستها مئات السنين وشارك فيها ملايين البشر .

الاب يتكلم ويكرر مايقوله :)

الأب : علينا ان نبتعد عن هذه المشاكل . هذه هي الطريقة التي تسمح لنا بالتقدم في اعمالنا . ينبغي ان نظهر للرجل الابيض باننا مستعدون وطيبون بما فيه الكفاية لنعيش معه . ينبغي علينا ان نثبت له باننا لا نقل عنه طيبة .

(الابن يسمع اخيرا ما يقوله الاب ويصبح متكدرا .)

الابن : (مجادلا) علينا ان نثبت باننا طيبون مثل الرجل الابيض ؟! ما مبلغ طيبة الرجل الابيض ؟ ليس بامكاني تذكر اي شيء طيب عن الرجل الابيض ! ما مبلغ طيبة الرجل الابيض ؟ يا ابي ، ليس من واجبنا ان نريهم اي شيء ! او ان نثبت لهم اي شيء . الرجل الابيض الذي يقدم على ذبحنا ـ اينبغي ان تثبت له بانك طيب بما فيه الكفاية لتعيش بجواره ؟ **اتود ان تعيش بالقرب منه أيضا ؟** كل ما علينا ان نري الرجل الابيض هو اننا نحتقر المعاملة التي لا زلنا نتلقاها منه ـ والشروط التي يفرضها علينا ـ وان نثبت له باننا لن نسمح له من الان وصاعدا ان ينفذ ما اعتاد القيام به تجاهنا !

الأب : (مكررا نفس الخطاب ، بلهجة تنم عن الاخلاص العميق . يتوقف فجأة عن الحديث . يفكر ، بسرعة ، بموضوع غالبا ما تمت مناقشته . يوجه لكمة الى الطاولة ، ثم يأخذ بالحديث مسرعا ويبدو على سيمائه الغضب) . اللعنة ، يا بني . لم لا تحصل على عمل ما ؟ لقد عملت بجد كي اتأكد من انك اتممت دراستك وحصلت على تدريب مناسب . والآن انظر الى حالتك ! تطوف هنا وهناك وكأنك متوحش بشعرك هذا الذى

يشبه الدغل ! يا لك من وغد ! انك تنشر الحقد وتبشر بالضغينة . ولقد جعلت مني ومن امك مضغة في افواه الآخرين وليس باستطاعتنا ان نري وجوهنا لأحد في الشارع .

الابن : (يشير بهزء الى شعر امه الاحمر المستعار) ليست امي بحاجة للقلق اذ انه لا احد سيرى وجهها في اي مكان !

الأم : (ترفع ضفيرة من شعرها المتدلي فوق احدى عينيها لكي تحدق وتحتج على كلام الابن) . اتسمع اللهجة التي يخاطبني بها ! انه يهينني وليس لديه ادنى احترام لي . هو ابني ، ولكنني لا اريده في هذا المنزل اذا رفض ان يبدي لي اي احترام .

الأب : هذا صحيح . ليس بمقدوري ان اتحمل ازعاجك لوالدتك ! لم تبدو على هذه الحالة من العصيان والكره ، يا ولدي ؟ (يعود ليكرر خطابه السابق ، وهو ينظر في صحيفته . ثم يقول بصوت مرتفع وهو يتيه فخرا) : ها هنا في الصحيفة ولد زنجي استطاع ان يكون شيئا ما . اسمه « سقراط ب تشامبر بوت » لقد حصل على منصب نائب رئيس شركة المشروبات وليس له من العمر سوى خمس وسبعين سنة ! انه اول زنجي يحصل على مركز عال في هذه الشركة . (يكرر خطابه السابق مرة اخرى .)

الابن : (بغضب) ، يا ابي . انك تبدو مثل اسطوانة مشروخة لا تكف عن الدوران ! ماذا تحاول ان تفعل بي ؟

الأب : انني احاول **اقناعك** بأن تفعل الشيء الصحيح ! احاول جاهدا ابعادك عن المشاكل ! لست بحاجة لاية مشاكل !

الأم : وكل ما سيجلبه لنا عبارة عن – ملاحقته لاولئك الفتيات البشعات اللواتي لا يسرحن شعورهن ابدا ! ومرافقة الصبية الزنوج الذين يملكون رؤوسا كالوحوش ووجوها كالاحراش ! لن يصدر عن مثل هؤلاء اي شيء سوى التعب والمشاكل !

الأب : هذا صحيح ! (يصرخ مؤكدا قوله) **وانا لا اريد اية مشاكل هنا !**

الابن : طوال عمرك وانت ترفض « المشاكل » ، ولذا حصلت على هذا المنزل لتختبيء فيه وسيارة كاديلاك كبيرة ، ومشروعا للتقاعد لتتباهى بكل هذا . لقد حصلت على كل شيء ما عدا حريتك واحترامك لنفسك ورجولتك ...

الأب : يا ولد ، عن اي شيء تتحدث ؟ بالنسبة الي ، لقد حصلت على كل ما حصل عليه الرجل الابيض !

الابن : آه ، نعم . كم زنجي **مثلك** يعمل لديك ؟

الأم : (منفعلة ، غاضبة ، ومهتاجة) اصغ للهجة التي يتحدث بها اليك ! لسنا مضطرين لتأديبه ليقلع عن هذا ! اطرده من هنا ! اطرده من هنا !

الابن : (صارخا ، وبسرعة بدون تفكير) لستما بحاجة لطردي ! سوف اخرج بارادتي – لانني اخشى انه يوما ما سأجن بسببكما وقد اقتلكما !

الأب : اتهددني ؟ انت تهددني ؟ وفي منزلي ؟ (يندفع نحو ابنه وهو يكاد يقلب الطاولة . يمسك بالابن من حنجرته . الأم تصرخ : « لا تقتله ، ايها الأب انه لم يقصد ذلك ابدا ! » يخلص الابن نفسه من قبضة الأب ويبتعد عنه .)

الابن : لقد قصدت ذلك فعلا . ان لم اقتلك بيدي فسيفعل الرجل الابيض ذلك – لانه لم يعد بحاجة لزنوج من نوعك ! انظر الى نفسك ! لن يسمحوا لك بالاستمرار بالعمل حتى يحين وقت التقاعد كما اردت . ستحال الى التقاعد قبل موعدك بسنتين لان الرجل الابيض قد استبدلك بآلة . (الأب واقف ، يمسك بمؤخرة الكرسي ، كما لو انه يكبح جماح غضبه خشية القيام بعمل عنيف .)

انظر الى نفسك ! انك مستعد لتؤذيني بسبب ما اقوله لك – ومع ذلك فانك لم تقم بأي عمل ضد الرجل الابيض انتقاما مما فعله ضدك ! حتى انك لم تنظر اليه نظرة غضب . من انت ، على اي حال ؟ وهل تشعر فعلا كما لو انك قد خلقت من اجل القيام بعملك في قسم الشحن ، لمدة عشرين عاما ؟ اتحس بأن هدفك الرئيسي في هذه الحياة هو خدمة الرجل الابيض ؟ ان احببت ذلك ام لم تحب ، فانا لن اعيش حياتي لاقضيها في خدمة الرجل الابيض . وهل الرجل الابيض يخدم شخصا آخر سوى نفسه ؟ لن يستفيد الرجل الابيض مني الآن لانني لن اكون ابدا على شاكلتك – لانني لن اسمح للرجل الابيض ان يتحكم في عالمي ! انك تعرف بحق الجحيم ان الرجل الابيض على خطأ ، وهذا هو الشيء الوحيد الذي اتفق به معك . انك خائف فقط من القيام بأي شيء حيال هذا الامر ورعبك الشديد هذا يجعلك تخشى النظر الى العالم والى الحقيقة ، فأنت تختبيء وراء العمل ، وتسمح لهذه الاشياء القليلة من الكماليات أن تعوض لك عما فات من عذابك ومعاناتك وفقدانك رجولتك . انك فقط تغلق عينيك ، وتحجز على عقلك ، ولا تسمع سوى تذمري وشكواي . لكنك لا تشعر ولا تفهم السبب الذي يدعوني للتذمر والشكوى . وتفتح

فمك فقط لتقول لي : « اخـرس » ! « اغلق فمك » او انني « على خطأ » و « كريه المنظر » ! طوال حياتك كلها لم تقـل للرجل الابيض اي شيء بخصوص خطئـه وكراهيته ! والرجـل الابيض يسيطر على حياتنا بصورة غير معقولة ـ ولا حـق يملكه ليفعل ذلك ! لا حـق عنـده ليحتفظ بنا بهذه الطريقة ! ان امثالك من الزنوج يسمحون بذلك . فانتـم تقبلونه بدلا من قتله ! اتظن انني اود ان تتقدم بي السـن واصبـح مثلك ، وكل ما لدي لاتباهى به هو « خمسـة وعشرون عاما من الخدمة المخلصة » ، وخطـة لتقاعد ملعون ؟ وامي تنتظر موتك لكي تحصل على « مبلغ ما » وتعيش بصورة افضل مثل « سيدة بيضاء من الطبقة الراقية » !

الأب : اخرج ! انك لست ابني ! انني اتبرأ منـك ! (الأم تنتصب واقفة ، وقد صعقتها الصدمة . (يلوح بيده) .

الابن : انك لا تملك اي شيء كي نتبرأ منه ! فعنـدما استولى الرجل الابيض على جسـدك وروحك ، كنت اتمنى لو انه حرمك من حقك ومقدرتك على انجاب الاولاد ، وقتها لن اكون هنا لتتبرأ مني !

الأب : ايها الكريه ! يا قليل الاحترام ! تقف هنا وترفع صوتك ضدي في منزلي ! اخرج ! لا احد يستطيع ان يرفع صـوته في **منزلي** ! (يقـرب الارض بالكرسي ويندفع نحو ابنه .)

الابن : لا يزال المنزل . باسـم مؤسسة « شفارتز العقارية . انك لن تملك اي شيء حتى تعيـد امتلاك روحك !

الأب : (وقد خف غضبه بعض الشيء) اخرج من هنا ! لو امسكت بك لقتلتك !

الأم : (تواسي الأب) يا عزيزي ، لا تدعه يثيرك لهذه الدرجة ـ ان هذا ما يحاول الوصول اليه . (من الواضح ان الأب يعاني من القلق . تجلسه الام بالقرب منها . يبدأ من جديد بتكرار خطابه السابق . الابن يغادر الغرفة ـ ثم يعود وقـد ارتدى سترة .)

الابن : اذا لم تستطع عشرون سنة من اذلال الرجل الابيض لك ان تزعجـك ، فانني لا ادري كيف استطاعت كلماتي ان تثير حفيظتك ! (كلا الأب والأم يرمقانه ببرودة وقسوة . يقترب ويكلم الاب هامسا) : لقد حاولت ان تستجدي طريقك في هذا المجتمع وقد اخفقت . ولهذا السبب فانني لن اكـون ابدا ما تريدني ان اكون . انك تحاول ان تصبح رجلا ابيض . وسوف تموت وانت تنتظر لتصبح رجلا ابيض ، لكي « تقبل » في مجتمع البيض . انني انوي ان اجاهد على الدوام كي اخرج من هذا المجتمع : **انني رجل أسود !** وسأظل اسود ولو ادى ذلك الى قتلي ! لن اغير عقلي ، وافكاري ، وشخصيتي ، حتى يرسخوا مستوى افضـل لقبولنا هنا . لن اسمح لهم بافساد حياتي من الآن وصاعدا . **اما انت فستبقى هنا وتموت !** (يخرج ويطبق الباب بعنف وراءه . الأب والأم يتنفسان الصعداء بنفس اللحظة معا ، ويهزان راسيهما علامة الاسى والتحسر . الاب يعـاود خطابه المعتاد ، بنغمات تدل على ولوعه بالحديث . تعدل الأم من وضعية شعرها المستعار ، وهي تقرأ الصحيفة ، وتهز راسها علامة الموافقة لما يقوله الأب . **تخفت الاضـواء حتى تصـبح سوداء .**)

(سـتـارة)

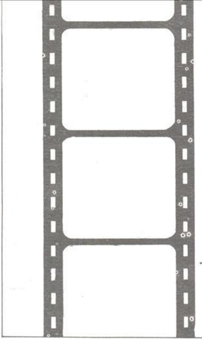
نبذة عن المؤلف :

بن كالدويل Ben Caldwell كاتب مقال ومسرحي وفنان من حي هارلم الزنجي في نيويورك . قدمت مسرحياته في (منزل نيو آرك الروحي) وفي الساحل الغربي بواسطة اتحاد الفنانين السود . وفي صيف عام ١٩٦٨ نشرت خمس مسرحيات له ، وهي (بائع الشغب) ، (العمل سري جدا) (تم تنفيذ المهمة) و (الواعظ الملح) ، في مجموعة واحدة

وهذه المسرحية ذات الفصل الواحد مأخوذة من كتاب (مسرحيات جديدة من المسرح الاسود)

جمعها احد اقطاب هذه الحركة المسرحية ، اد بولينز وقد نشرت عام ١٩٧٢ .

(المترجم)



كيف نت

بعض المبادئ الاولية في جماليات الفيلم وسيكولوجية التذوق

ان عملية التذوق السينمائي رغم بساطتها الظاهرة على السطح، حيث لا يصعب على المشاهد ـ عادة ـ استيعاب معظم ما يراه من أفلام، بحكم طبيعتها الجماهيرية، الا انها ـ أي عملية التذوق ـ تصبح عملية معقدة وتحتاج الى قدر من الجهد لكل من يريد تحويل المشاهدة من مجرد تسلية الى عملية ابداعية بنائية. والى هذا النوع من جمهور المشاهدين وحده أطرح محاولتي ـ الذاتية ـ في البحث عن اجابة على هذا السؤال: ما هو الطريق الى التذوق السليم ـ أو بعبارة أصح ـ الى التذوق الاعمق للفيلم؟

وبالطبع لا يمكن أن نصل الى قواعد وأحكام قاطعة، وانما كل ما يمكن أن تصل اليه ـ في نظري ـ هو اطار عام من المباديء العملية التي تحدد السلوك الواجب توافره حتى نضمن أكبر قدر ـ نسبي ـ من التعمق في تذوق الفيلم لكل من يشاهده، وفقا لقدراته على التذوق.

وتحديدا لهذا الاطار يمكن تقسيم المراحل التي تمر بها تجربة التذوق الفيلمي والشروط الواجب توافرها في كل مرحلة منها على الوجه التالي:

المرحلة الاولى: الاختيار

انني شخصيا من الناس الذين لايدخلون اي فلم وانما اختار الفيلم الذي ادخله بعد ان اطمئن على مستواه حتى لا اخسر وقتي بمشاهدة فيلم رديء. كما ان المداومة على رؤية الافلام الرديئة كفيلة بافساد التذوق. لذلك احرص على تجنبها.

بعض الناس يختارون افلامهم على اساس الموضوع او القصة. غير ان الموضوع او القصة لايحدد اي منهما مستوى الفيلم. كم من قصص الحب مثلا شاهدناها على الشاشة، بينما قصة الحب في فيلم ـ رجل وامراة ـ شيء مختلف لان مخرج الفيلم كلود ليلوش ـ رغم انه ليس من عباقرة المخرجين ـ الا انه استطاع ان يقدم شيئا جديدا من خلال نفس القصة التي شاهدناها عشرات بل مئات المرات.

وبعض الناس يختارون افلامهم على اساس الممثل غير ان اداء الممثل في السينما على وجه الخصوص تتدخل فيه عوامل كثيرة في مقدمتها عمليات التصوير والمونتاج. والمخرج الجيد هو الذي يمسك بخيوط كل العوامل ومن ثم يستطيع ان يرفع كثيرا من مستوى اداء الممثل، والعكس صحيح، فالمخرج الضعيف يهبط بمستوى اداء الممثل واحتفاظ بعض الممثلين بمستوى ادائهم لايرجع الى قدرتهم الذاتية وحدها رغم اهميتها التي لاتنكر وانما يرجع الى انهم يتعاملون

ـــذوق فيــلمـًا

□ لهاشم النحاس

مع مخرجين معينين يتميزون بارتفاع مستوى عملهم ايضا .

[] لذلك ارى ان خير دليل على مستوى الفيلم هو اسم المخرج اذا كانت لي معرفة سابقة باعماله . حيث يمكن في هذه الحالة ان اتوقع مايكون عليه الفيلم . وبعض المخرجين الكبار لابد ان يحرص المرء على مشاهدة كل ماتسمح به الفرصة من افلامهم مثل : برجمان وانطونيوني وفيلليني واكيرا كيروساوا وساتيا جيت راي وجودار وتريفو والان رينيه وصلاح ابو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح والاخضر حامينا ... وغيرهم كثيرين .

[] ولابأس من اللجوء الى بعض الكتابات المتاحة عن الفيلم في الصحف لمعرفة مستواه . غير ان بعض هذه الكتابات قد ينقصها الموضوعية او تشوبها السطحية . ومن ثم ينبغي تجنب اصحاب هذه الكتابات بمجرد اكتشاف حقيقتهم . غير ان اكتشافنا لهم لايتم الا من خلال الخبرة الواعية او بمساعدة الخبراء من المعارف والاصدقاء . ويفضل الاقتصار بالاطلاع على راى الكاتب الذي ثبت لنا اخلاصه وموضوعيته . كما قد يفيد في هذا الصدد اراء بعض الاصدقاء ممن نثق في مستوى تذوقهم .

وهكذا نرى ان عملية التذوق للفيلم تبدأ قبل مشاهدته اذا كنا جادين في الحصول على تجربة مشاهدة ذات فاعلية . غير انه ليس هناك مايمنع من الوصول الى تجربة متعمقة في التذوق دون المرور بهذه المرحلة وهذا الاستثناء لاينطبق الا على هذه المرحلة وحدها دون غيرها من مراحل تالية . وان بقي لهذه المرحلة الاولية دورها في التهيئة الملائمة لعملية التذوق فضلا عن المساعدة على الاختيار المناسب .

المرحلة الثانية : المشاهدة

وهي المرحلة التي نحصل من خلالها على المادة الاساسية لتجربة التذوق وبدونها لاتكون . واول شرط من شروط المشاهدة الصحيحة تصفية الذهن من كل تأثير سابق . ويكشف هذا الشرط من احد الجوانب المعقدة من التجربة ، حيث يتناقض – ولو ظاهريا – مع محاولاتنا في المرحلة السابقة . وليس من السهل التخلص تماما من تأثير معارفنا السابقة وما قرأناه او سمعناه عن الفيلم . وفي بعض الاحيان تلاحقنا عمليات الدعاية للفيلم بغض النظر عن محاولاتنا المقصودة للتعرف عليه .

[] غير ان كل ماحصلنا عليه من اراء ينبغي عزله او وضعه بين قوسين ليتبقى في حيز الاحتمال طالما اننا لم نتحقق منه بالمشاهدة . ويمكن الرجوع اليه فيما بعد المشاهدة لمناقشة مدى صدقه . واذا كنا قد وصلنا بفضل هذه الاراء – بشكل او باخر – الى باب دار العرض فيجب ان نتركها عند هذا الباب قبل ان ندخل .

[] ويمكن تحقيق عزل هذه الاراء الى حين بالمحاولة المقصودة المرة بعد الاخرى . والملاحظ انه كلما كان المشاهد اعمق ثقافة واكثر خبرة بالتذوق كان اقدر على عملية العزل المطلوبة . والهدف منها – كما هو واضح – ضمان التركيز على المادة المعروفة ذاتها وضمان الموضوعية في الحكم عليها بعد ذلك .

وبالاضافة الى التأثر بالاراء السابقة التي قد تحول بيننا وبين التركيز المطلوب على المشاهد ، هناك عوامل

تشتيت اخرى لابد من التخلص من تأثيراتها ايضا .منها مايمثل عادات اجتماعية او نفسية ضارة بالمشاهدة ، ومنها مايخص اسلوب مادة العرض نفسه .

ونضرب مثلا على النوع الاول عادة الحديث مع الاصدقاء او ابداء التعليقات او الانشغال عن العرض باي نشاط اخر . ومنها ايضا الدخول الى العرض بعد بدايته والخروج منه قبل نهايته . وهي عادات غريبة تدل على فهم خاطيء لعملية المشاهدة باعتبارها مجرد التعرف على الحدوته . ومما ادى الى تبثيت هذه العادة بالطبع افلام الحواديت المملة الرديئة التي لاتبدأ او تنتهي بشيء هام .

ومن العادات الذهنية المعوقة للمشاهدة ميل البعض الى الاستغراق في التفسيرات الرمزية لكل ما يعرض عليه اولا باول مما يشتت الانتباه الانتباه . ومن الافضل الحد من هذه التفسيرات الى حين ان يأتي وقتها فيما بعد في المرحلة التالية من خلال مناقشة اللغة السينمائية للفيلم .

ومن ناحية اخرى يلجأ بعض المخرجين لاهداف تجارية او لتغطية العجز الفني الى اغراق المشاهد بتأثيرات حسية حادة بالصورة او بالصوت او بالاثنين معا، مما يثير توتر المشاهد ويفقده القدرة على المتابعة المتأملة للمادة المعروفة .

واذا كان من السهل – نسبيا – على المشاهد التخلص من العادات الاجتماعية والسيكلوجية الضارة بالمشاهدة مما ذكرناه ، فالامر ليس كذلك بالنسبة لتأثيرات العرض الحسية ، ذلك ان اكتساب القدرة على اكتشاف هذه الحيل التجارية وعزلها ، يتطلب الممارسة الطويلة للمشاهد في مشاهدة الاعمال الفنية لكبار المخرجين والاطلاع على مزيد من المعلومات عن فن الفيلم واللغة السينمائية حتى يمكن ان يفرز الاستخدامات الصحيحة منها عن المفتعلة .

وعلى العموم يمكنني ان اقدم القاعدة الذهبية التالية التي تفضح – في رايي – نوايا المخرج . ولايجيد تطبيقها الا نادرا . انتبه الى دخول الموسيقى – والمؤثرات الصوتية ايضا – واستخدامها في اول الفيلم . اذا كان المخرج يلجأ الى استخدام موسيقى مؤثرة من البداية فانت قادم – في الغالب – على مشاهدة فيلم يريد مخرجه ان يفقدك الوعي . ويتوقف الامر في هذه الحالة على مدى مهارته ومدى يقظتك . ويمكن ان يلحظ المشاهد هذه الظاهرة في الافلام البوليسية وافلام الجريمة والاثارة عموما .

ولاشك ان الحاجة الى التركيز اثناء المشاهدة تختلف من فيلم الى اخر حسب مستواه كلما كان الفيلم اكثر عمقا احتاج الى قدر اكبر من التركيز . كما يختلف التركيز وفقا للهدف من المشاهدة فتزداد الحاجة اليه كلما كانت المشاهدة اكثر جدية كما هي الحال مثلا بالنسبة للنقاد او الدارسين .

وفي هذه الحالة الاخيرة لابد من الاستعانة بالورقة والقلم لتدوين بعض المشاهد او اللقطات الهامة . وفي بعض الحالات يفضل كتابة تتابع المشاهد للفيلم كاملا . ذلك ان طبيعة عرض الفيلم تفرض ان يتم العرض دفعة واحده . ومن ثم لاتسمح بالتوقف او العودة لمراجعة لقطة او مشهد سابق ، كما هو الحال مثلا بالنسبة للكتاب لذلك نرى ان كتابة تتابع المشاهد بمثابة محاولة لمعالجة هذا القصور ، حيث يمكن بالرجوع الى هذا التتابع اثارة الذاكرة واعادة النظر فيما نريد مراجعته .

والطريقة الافضل – اذا سنحت الظروف – هي الاستعانة بجهاز تسجيل صغير ، يسجل عليه الشريط الصوتي . وفي الحالات التي لايكفي فيها الصوت ليكون مادة للذاكرة حيث تلعب الصورة دورها ، يسجل المشاهد بصوته على الشريط وصف مايراه على الشاشة وبذلك يحصل على اقرب مادة ممكنة للفيلم يستطيع من خلالها مراجعة مايريده منها .

ولايفوق هذه الطريقة في الحصول على امكانية الحصول على المشاهدة المتأنية الفاحصة غير استخدام الة المونتاج . حيث يمكن التحكم في عرض الفيلم بايقافه او مراجعة اي جزء منه . لكن هذه الامكانية لاتتوفر الا في حدود ضيقة داخل المعاهد الدراسية المتخصصة .

ولاشك اننا على ابواب ثورة ثقافية في هذا المجال، حين يتيح الانتاج التجاري الرخيص لعملية نقل الافلام على اشرطة – كاسيت – مغناطيسية تسمح بالتحكم بعرضها من خلال اجهزة التلفزيون – الكاسيت – للتسجيل والعرض .وبهذه الطريقة يكتسب الفيلم ميزة الكتاب من ناحية امكانيات استيعابه . بل وربما يتفوق عليه فيها . وسيكون لذلك اثره – بالضرورة – على المستوى الكيفي للانتاج السينمائي .

● المرحلة الثالثة : التأمل والمناقشة

يتصور البعض ان عملية التذوق الفيلمي تنتهي بنهاية العرض . وهو تصور غير سليم وغير واقعي . وكما راينا انها تبدأ قبل العرض فانها تستمر بعده . ذلك ان كل الناس الذين يشاهدون فيلما لا يترددون – بدافع من ميولهم الاجتماعية – عن مناقشة الفيلم مع غيرهم ، الى جانب تأمله مع انفسهم بفعل سيكولوجية التفكير الذي لا يمكن ايقاف تدفقه . ومن خلال هذا التامل الذاتي وهذه المناقشات الجماعية تتنامى عملية التذوق وفقا لمستويات التأمل والمناقشة سواء من ناحية العمق أو من ناحية الاتساع .

والواقع انه اذا كنا نحصل – من خلال المشاهدة – على مادة التذوق ، فاننا نصل من خلال التأمل والمناقشة الى قلب عملية التذوق نفسها . ونوادي السينما المنتشرة الآن في معظم الدول المتقدمة وبعض الدول العربية ، وظيفتها الاساسية هي انعاش هذه المرحلة

الحيوية في التذوق .

وفيما يلي نطرح بعض المواصفات التي نراها نافعة لتنظيم عمليتي التأمل والمناقشة من اجل الحصول على نتائج اكثر عمقا في تذوقنا للفيلم :

١ ـ من الانطباع الى الراي :

رغم انه من المطلوب الابتعاد عن الاحكام الفردية مثل : هذا الفيلم يعجبني او انه لا يعجبني ، لان مثل هذه الاحكام هي احكام ذاتية غير قابلة للمناقشة . الا ان عملية التذوق لابد وان تبدأ من الذات في شكل انطباع عام يتركه الفيلم في النفس بالرضا او العكس . وهذا الانطباع في الواقع يكون خلف كل محاولاتنا اضفاء الصبغة الموضوعية على آرائنا عندما نقول ان هذا الفيلم جيد او رديء ، ونحاول ان نقدم المبررات الموضوعية الكافية لاحكامنا .

ومن الملاحظ اننا خلال المناقشة يتكشف لنا بالضرورة جوانب جديدة تدعم انطباعنا او تضعفه او تستبدله تماما بانطباع آخر . ويجب ان نكون على استعداد لتعديل انطباعنا عن الفيلم . لان الانطباع الاولي وخاصة للمبتدئين في عملية التذوق تتدخل فيه كثير من العوامل الجانبية غير الموضوعية مثل الميول والرغبات الذاتية . ومنها ايضا الافتقار الى بعض المبادىء الثقافية اللازمة .

ومن طبيعة المناقشة باعتبارها قائمة على تبادل الراي مع الآخر ، أنها تساعد على تصفية هذه العوامل ، وتنقلنا من مستوى الانطباع العام الغامض الى مستوى الراي الموضوعي الواضح . والمناقشة الجماعية تفوق التأمل في الوصول الى هذه النتيجة .

ومما يساعد على انتقالنا من مستوى الانطباع الذاتي الى مستوى الراي الموضوعي ، البحث عن الفكرة الاساسية للفيلم .

٢ ـ الفكرة الاساسية

قبل البدء بالتحليل والوصول الى آراء محددة في الفيلم يجب ان نتأكد اولا (في حالة المناقشة الجماعية خاصة اننا جميعا نتفق على الفكرة الاساسية للفيلم لانه كثيراما يكون الخلاف بسبب عدم الاتفاق على الفكرة الاساسية . ومن ثم يصبح كلام كل منا عن شيء مختلف ، مما يفقد المناقشة قيمتها . وحتى في حالة التأمل الذاتي للفيلم لابد من تحديد الفكرة الاساسية .

والفكرة الاساسية تحمل في طياتها نواة القصة أو الموضوع وتكشف عن غايتها . ونضرب مثلا عليها : الغيرة الجامحة تؤدي الى تحطيم صاحبها (عطيل) ، التعامل بغير مقاييس العصر يورط صاحبه في اخطاء مهلكة (دون كيشوت) الآباء يزرعون الحصرم والابناء يضرسون (فيلم ٤٠٠ ضربة ـ تريفو) ، الاهتمام بالنجاح الاجتماعي على حساب المطالب الوجدانية يؤدي الى جفاف الحياة (الفراولة البرية ـ برجمان) .

غير انه قد يصعب علينا صياغة الفكرة الاساسية للعمل على هذا النحو الذي نتمثل فيه طريقة لايوس ايجرى في استخلاص الفكرة الاساسية للمسرحية (انظر كتابه فن كتابة المسرحية) . كما انها تبدو في نظري بعيدة اكثر من اللازم عن خصوصية الموضوع . لذلك ارى من الممكن استبدالها بصياغة اخرى على النحو التالي :

« **الارض تهتز** » اخراج فيسكونتي : محاولة اسرة فقيرة التخلص من استغلال صاحب العمل باحتلاله قارب خاص بهم . لكنهم يفشلون في النهاية بعد ان يفقدوا كل شيء نتيجة الصراع غير المتكافىء بينهم وبين صاحب العمل الثري .

« **لذة الحياة** » اخراج فيللنى : يكشف الفيلم عن خواء البرجوازية من خلال متابعة شاب صحفي في اعماله ومغامراته .

« **الليل** » اخراج انطونيوني : قصة زوجين اكتشفا فجأة في يوم ما بأن كلا منهما لم يعد يحب الآخر . وقد يئسا من ذلك . ولكن ماذا في وسعهما عمله ؟ .

« **على آخر نعش** » اخراج جودار : صورة مجسمة للعدمية واللامبالاة كما تتمثل في قاطع طريق شاب وفتاة امريكية تبيع الصحف وتعد نفسها لتكون كاتبة ، تنشأ بينهما علاقة حب ، لكن الفتاة تشي بالشاب في النهاية للتخلص منه . وعندما يعلم بوشايتها وهو يلفظ آخر انفاسه على اثر اصابته برصاص الشرطة يتقبل الخبر على عهده دائما بغير مبالاة .

وقد نختلف في تحديد الفكرة الاساسية او بعض جوانبها ، ولكن لا يصح ان نبدأ المناقشة الا بعد الاتفاق ـ ولو مبدئيا ـ على فكرة محددة نرى انها الفكرة الاساسية ونعمل على اختبارها .

ومن خلال تجربتي الذاتية وجدت انه مما يعين على الوصول الى تحديد الفكرة الاساسية استعراض تتابع مشاهد الفيلم اولا . وهكذا يجب ان تبدأ هذه المرحلة باسترجاع احداث الفيلم وتحديد موضوعاته الرئيسية ثم استخلاص الفكرة والهدف من استخلاص الفكرة الاساسية هو اعادة النظر في احداث الفيلم ليتبين مدى ترابطها بالفكرة الاساسية ومدى احكام البناء الفني لها ، ومدى فاعلية هذا البناء في تحقيق هذه الفكرة .

٣ - الايدولوجيا والتكنيك

يجب الا نحصر انفسنا داخل اطار الالتزام الايدولوجي وحده وتحديد قيمة الفيلم الفنية بناء على اتفاق مع ايدولوجيتنا او اختلافه معها . وكم من الافلام التي هلل لها النقاد واشادوا بقيمتها الفكرية والفنية معا لانها في الاصل تتفق وايدولوجيتهم . لكنها كانت افلاما رديئة ، ركيكة اللغة ، عديمة الاسلوب . فاهملها الناس ولم تفلح كلمات النقاد في حمايتها . ولم يكسب النقاد غير فقدان ثقة الجمهور بهم .

ومن ناحية اخرى لايصح ان نقتصر في تحديد قيمة الفيلم على الاسلوب واللغة السينمائية وحدهما . ذلك ان المهارة الفنية ليست غير وسيلة لتوصيل المعنى . وعلى قدر نجاحها في توصيله يكون تقديرنا لها . ومن ثم لا يمكن النظر اليها مستقلة بذاتها .

ذلك انه مهما كان التقطيع جيدا والتصوير رائعا ، ومهما كان ارتفاع مستوى الالوان والتمثيل والمكياج ، وكل الوسائل الفنية الاخرى ، فانها لا تجعل من فيلم يمتلىء بعمليات القتل المجانية مثلا فيلما جيدا . بل ان العمليات الفنية التي تتنافس كل منها في ابراز البراعة لتأكيد مثل هذه الصورة تتحول الى عمليات حسية مدمرة بعيدة كل البعد عن رقة الفن وعظمته .

٤ - الفيلم بين التسجيل والتعبير

بدات السينما مع مولدها بتصوير الواقع على يد لومبير في افلامه القصيرة عن خروج العمال من المصنع او وصول القطار الى المحطة او تصوير اسرة تتناول الغداء . وكان لومبير بذلك ابا الاتجاه الواقعي في السينما الذي واصل امتداده من بعده من خلال المدرسة الروسية والواقعية الايطالية والسينما السياسية وسينما الغضب في انجلترا والسينما السرية في امريكا ..

لكن السينما ما لبثت أن انطلقت في نفس العقد على يد ميليس في رحلة الى القمر والهبوط الى اعماق المحيط ومعالجة قصص الجنيات . واكتشف ميليس من الحيل السينمائية ما يفوق مسرحه السحري . وكان بذلك ابا الاتجاه الذاتي في التعبير السينمائي الذي نجد امتداده من بعده في المدرسة التعبيرية الالمانية والسيريالية وافلام الخيال العلمي وقصص الجنيات وكل الاتجاهات التجريبية .

ويمكن النظر الى تاريخ الفيلم (مثله مثل تاريخ الفن) داخل اطار عمليتي الاستقطاب التي تميل احداهما الى تأكيد امكانية الفيلم على التسجيل بينما تميل الاخرى الى تأكيد امكانياته على التعبير . ونجد من صناع الفيلم والنقاد والمؤرخين من يدعي ان هذا الاتجاه او الآخر هو الوجه المميز للوسط . ولكن لايمكن القول انه وحده يحيط بكل ما انتجته السينما من اعمال .

ومن ناحية اخرى فان ابسط الاعمال السينمائية واشدها التصاقا بالواقع لا يخلو من التعبير الذاتي ، حتى ان مجرد تصوير خروج العمال من المصنع لابد وانه اقتضى من لومبير بالضرورة اختيار وضع الكاميرا وزاويتها وحجم الكادر والطول الزمني للقطة وترتيبها واختيار وقت التصوير ، وكلها امور ذاتية ، بمعنى ان المخرج وحده هو الذي يحررها . كما ان اي عمل خيالي نابع عن ذات الفنان ابتداء من رحلة ميليس الى القمر حتى اوديسا الفضاء لستانلي كوبريك لا تنقطع صلته تماما بالواقع . والدليل على ذلك فارق تفاصيل الخيال في الفيلمين ويحددها من بعض الوجوه الواقع العلمي والمادي لعصر كل منهما .

غير ان الالتصاق بالواقع بشكل ميانيكي مثل المحاولات الاولى لنقل المسرحيات على افلام تؤدي الى اعمال جامدة مملة . كما ان الاستغراق في التعبير الذاتي قد يؤدي الى اعمال غير مفهومة . وفي كلتا الحالتين يفقد الفنان الاتصال بينه وبين المتلقي . واذا كان من الممكن للفنان عدم الاهتمام بعامل الاتصال في اي فن من الفنون فالوضع شبه مستحيل في فن الفيلم الذي فرض من البداية - بحكم بعده الاقتصادي - الجمهور كضرورة .

وعلى ذلك يمكننا ان نخلص الى انه مهما كان الفيلم تعبيرا ذاتيا لابد ان يكون له علاقة ملموسة بالواقع الموضوعي . ومهما كان الفيلم تسجيلا للواقع لابد وان يتسم بقدر من التعبير الذاتي . وبين الذاتية المفرطة (اي افتقاد الموضوعية) والموضوعية المفرطة (اي افتقاد الذاتية) يتحرك الفنان في الوسط دون ان يسقط في احداهما .

وميل الفيلم الى احد الطرفين هو ما يحدد سمته الغالبة فيكون واقعيا موضوعيا أو خياليا ذاتيا . والاتجاهان في النهاية ليسا اكثر من منهجين او طريقتين للعرض . ومن حق الفنان ان يختار ما يراه اقرب الى مزاجه الخاص واقرب الى تحقيق افكاره وفق امكانياته الابداعية . ومن ثم لا يصح لنا - عند النظر الى الفيلم - التحيز لأحد الاتجاهين على حساب الآخر .

٥ - الفيلم والواقع

يميل المشاهد تلقائيا الى البحث عن عوامل الارتباط بين الفيلم والواقع . وخصوصا بالنسبة للافلام الواقعية . ويكون هذا البحث على مستويين ،

اولهما : النظر الى ما يعرضه الفيلم من ناحية احتمال وقوع احداثه في الواقع .

وكل من يشاهد الافلام له بالضرورة خبرة بالحياة الواقعية والقوانين التي تحكمها . ويمكن ان يقوم بهذه المقارنة بين احداث الفيلم والواقع لقياس مدى احتمالية حصولها . غير ان هذه المقارنة تختلف في مستوياتها من واحد الى آخر باختلاف مستوى تفكيره العلمي . ونعنى بالتفكير العلمي هنا بعض القدرات الخاصة مثل : القدرة على كشف العلاقة بين الفعل ورد الفعل او بين السبب والنتيجة ، والقدرة على فرز الصدفة الموضوعية التي يمكن قبولها والصدفة المقحمة لتمرير بعض الاحداث او تحويل مجراها .

وكلما كان المشاهد اكثر عملية في تفكيره (بغض النظر عن مستوى تعليمه) كان اكثر دقة في فحص هذه العلاقة بين الفيلم والواقع .

اما المستوى الاخر من عوامل الارتباط بين الفيلم والواقع فيتمثل في : مدى انعكاس ما نراه على الشاشة في واقعنا . ومن ثم فقد نرى فيلما روانيا يقدم شريحة من راقعنا ، ويتحقق في احداثه عامل الاحتمال ، لكننا لا نخرج منه بشيء يساعدنا في فهم هذا الواقع او تحديد علاقتنا به . بينما نرى فيلما خياليا مثل « عودة مصاص الدماء » او « طفل روزماري » اخراج بولانسكي فنجده اكثر ارتباطا بالواقع لانه يقدم وجهه نظر في الحياه ويقدم تحذيرا ، ويجعلنا نعيد النظر في حياتنا من جديد .

وقياسا على ذلك لا نرى مبررا لاعادة انتاج اعمال فنية اخرى في افلام او الرجوع الى التاريخ لنستمد منه موضوعاتنا الا في حالة وجود علاقة خاصة بما يعرضه الفيلم والواقع المعاصر . بغض النظر عن الاهمية الذاتية للعمل الفني الذي يصدر منه الفلم او المرحلة التاريخية التي يتناولها .

وكل فيلم لا نعثر فيه على هذه العلاقة يبدو معلقا في انهواء ، ويمكن ان نضعه بين قوسين ، الى ان نكتشفها او يفقد قيمته . وهذه العلاقة هي ما تمنحه المغزى .

٦ ـ الصدق

توفر عنصر الاحتمال ـ المذكور ـ في احداث الفيلم يساعد على الاقتناع بصدق ما يعرضه الفيلم . لكنه ليس العامل الحاسم في الحصول على هذه النتيجة . والا كيف نفسر اقتناعنا بصدق ما نراه في كثير من الافلام الخيالية التي نفترض اصلا عدم حدوثها في انواقع المعاشي ؟ كما ان هناك من الافلام التي تصور مشاهد من الواقع لكنها تبدو غير مقنعة بصدق ما تعرضه .

ان العامل الحاسم في صدق الفيلم وقدرته على الاقناع هو منطقية العلاقات التي يطرحها بين عناصره . فاذا كان العالم الذي يقدمه تعترضه تناقضات داخلية تجعل التصرفات والاحداث غير مبررة او غير مفهومة او مشوشة ، يفقد الفيلم قدرته على الاقناع بصدق ما يعرضه ، بغض النظر عن مادته سواء كانت مستمدة من الواقع الخارجي او الخيال .

وهنا نلجأ ايضا الى قدرة المشاهد على النظرة العلمية . لانها وحدها الكفيلة بتوفير الحكم السليم على منطقية الاحداث او عدم منطقيتها .

غير انه حتى مع توفر هذه النظرة العلمية ، يفقدها المشاهد احيانا تحت تأثير اساليب العرض السحرية التي تلجأ اليها معظم الافلام . وتملك السينما من هذه الاساليب ما لا يملكه اي فن آخر . وهنا تتأكد لنا مرة اخرى اهمية التأمل والمناقشة لاعادة النظر فيما شاهدناه من اجل ادراك قيمته الحقيقية بعيدا عن تأثيراته السحرية خلال العرض .

٧ ـ اساس التقويم

علينا ان نعي اولا ما يهدف اليه الفيلم ، ثم كيف استطاع تحقيقه بوسائله الفنية الخاصة . اي الطريقة التي عالج بها المخرج موضوعه . فالفيلم لا يكون عملا فنيا لمجرد انه يتعرض لمأساة العمال العاطلين مثلا ولانه عرض الموقف بشكل موضوعي . وانما يجب ان يعرض موضوعه بطريقته الخاصة التي تميزه عن غيره من الفنون وتجعل منه عملا فنيا .

وفي هذه الحالة تفيد ثقافة المشاهد الفنية في فهم وتقدير اهمية المعالجة واهمية استخدام اللغة السينمائية في التعبير عن الموضوع . وهنا يمكن مناقشة بناء الشخصيات ، والخط الدرامي للاحداث ، وحركة الصراع وكل ما يشكل البناء الدرامي الفيلم . كما يمكن مناقشة : حركة الكاميرا وتكوين الكادر والاضاءة والتمثيل والمونتاج وما الى ذلك من العوامل التي تشكل اللغة السينمائية .

وعلى قدر فهم المشاهد لهذه الامكانيات الفنية تكون دقة حكمه على استخدامها ومدى ملاءمتها في التعبير عن الموضوع المطروح ومغزاه .

ولا يصح أن يكون تقويمنا بناء على نموذج مثالي نقيس عليه . وتتوقف جودة الفيلم على مدى مطابقة مواصفاته لمواصفات النموذج المثالي ، لان ذلك يجمد مفهوم الفن ويجعله ثابتا بينما يجب ان يظل مفتوحا لتقبل الاعمال التجريبية التي تتجاوز المواصفات المعهودة او المسلم بها ، ومن ثم تسهم في اثرائه .

وهنا يمكن اتخاذ المقارنة منهجا للتقويم حيث لايمكن الحكم على شيء بانه جيد او رديء الا

بمقارنته بأعمال اخرى من نفس النوع . ولهذا نلجأ الى تصنيف الافلام الى انواع (افلام الغــرب ، الرعب ، المطاردات ، الافلام التسجيلية ..) . ولكن دون النظر الى هذا التصنيف باعتباره تصنيفا جامدا يفصل بحدة بين هذه الانواع ، فهي تتداخل معا . وتعريف كل نوع منها مثل تعريف الفن مفتوح اي قابل للتغيير بقــدوم الاعمال الجديدة . وهدفنا من المقارنة بين الاعمـــال المتشابهة هو الكشف عن اكثر امكانياتها مهارة وتميزا .

وكل عمل من اعمال الفن يجمــع بين التقليــد والتفرد ، ويمزج بين القديم والجديد . ولكن اذا كان العمل جديدا تماما لانفهمه . واذا كان خاليـــا من اي جانب من جوانب التجربة يفقد قيمته لانه يكون تكرارا لماسبق من اعمال . والجديد ليس جديرا بالاعتبـــار دائما . وانما تتوقف قيمته على ما يحققه من انجــاز متكامل مع هدف الفيلم .

ويهمنا في تذوق الفيلم وتقويمه الكشف عن هذا المزيج بين الخصوصية (التفــرد) والتقليدية . ولا سبيل بغير المقارنة ايضا للوصول الى هذه الغاية . ولا تقتصر المقارنة على الافلام التي يجمعها نفس النوع وانما يمكن اتخاذ اسس عديدة للتصنيف من اجل خلــق مقارنات متعددة كفيلة بتحديد قيمة الفيلم بالنسبة لكل تصنيف منها ، فتكون المقارنة بين الافلام المصنوعة في نفس البلد ، او نفس الزمن ، او الحركة ، او المدرسة ، او التي تعالج نفس الموضوع ، او التي ابدعها مخرج واحــد .

وبهذه المقارنات نستطيع ان نحـدد موقع الفيلم ومكانته بالنسبة لغــيره على كل المستويات المختلفة . وهذا هو اساس التقويم السليم في راينا . واهــم ما يميزه انه تقويم نسبي ومفتوح .

ومما سبق يمكننا ان نخلص الى ان ما يجب علينا مراعاته في هذه المرحلة الاساسية من مراحل التذوق الفيلمي هو الابتعاد عن الانطباعات الذاتية والانتقال الى مستوى الراي المدعم بالادلة . واول خطــوة الى ذلك تحديد الفكرة الاساسية للفيلم . وعلينا تجنب تقــويم الفيلم على اساس ايدولوجيته وحدها او لغته وحدها . كما ينبغي تجنب التحيز لاحد الاتجاهات على حساب الآخر . ذلك ان قيمة الفيلم تحددها قدرته على توظيف امكانياته الفنية لتحقيق غايته ، كما تحددها علاقتــه بالواقع ، وقدرته على الاقناع بصــدق ما يعــرفه . والمقارنة هي اساس التقويم حتى التقويم نسبيـــــا ومفتوحا .

المرحلة الرابعة :

المعايشة المتصلة

لا تتوقف عملية التذوق عن المناقشــة او التأمل اللاحق على المشاهدة مباشرة رغم كثافــة المناقشــة وحيوية التأمل نسبيا في هذه المرحلة . وانما تستــمر عملية التذوق بعدها حيث يعيد المشاهد النظر في الفيلم وفي احكامه التي توصل اليها ، وذلك بين حين وآخر ، وفقا للمثيرات الذهنيــة او الاجتماعية او النفسيــة المحيطة التي تجعل موضوع الفيلم حيا . وبنــاء على اهتمامات المشاهد نفســه .

ومن العوامل التي تحافظ على حيوية هذه التجربة واستمرارها متابعة الاخبار والتحقيقات الصــحفية والكتابات النقدية والتحليلات ، في الصــحف والكتب والنشرات الخاصة ، عن الفيلم او عن العاملين فيه او عن موضوعات اخرى مشابهة . وهكذا لا تتوقف عملية التذوق للفيلم . وان كانت حيويتها تأخــذ في الهبوط ليحل محلها عمليات تذوق لاعمال اخرى .

وكثيرا ما يلحق التغيير راينا ـ خلال هذه المرحلة ـ بالنسبة لبعض الافلام التي ســبق لنا مشــاهدتها ومناقشتها ، مما يدل على حيوية التجربة وتطورها . وكلنا مر بتجربة الافلام التي تثير اعجابه ثم تفقد تاثيرها مع تطور نضج قدراتنا على التذوق . والعكس صحيح ، حيث كثيرا ما نرى افلاما نعجــز عــن استيعابها في البداية ثم نكتشف قيمتها فيما بعد . ذلك اننا باعادة النظر فيما رايناه قديما من افلام نصل الى مستوى آخر من التعمق في تذوقها لم نصل اليه من قبل .

بالمحاولة الجدية على احياء هذه التجــــارب وتنميتها نتسلح في الواقع بامكانيات اضــافية لمزيد من العمق في تذوق الافلام القادمة ، ولمزيد من العمق في فهم الحياة ، على اساس ان تجربة التذوق على نحو ما ذكرنا ، ليست تجربة فنية فقط وانما هي تجــربة حياتية ، يمكن ان ينسحب تاثيرها على سلوكنا النفسي والاجتماعي معا . وبذلك تتحقق اهمية التذوق الفيلمي كعملية ثقافية بنائية .

قصة قصيرة

صابر ينشد اغنية في الجنوب

□ يوسف ضمرة

تكبر « الوحدات »[1] يوما بعد يوم ، تمتد البيوت للجهات الاربع ، تمتليء الغرف بانصغار تتغير معالم كثيرة .. سنوات ثقيلة تمر فوق الرؤوس المتعبة ، وابو صابر ، يتابع رحلته كل يوم ...في السابعة صباحا ، يرتدي الملابس البيضاء ، يمسك عربته المستطيلة ويبدأ دورانه في الممر الطويل والغرف الواسعة ، ينقل المرضى الىغرفة العمليات ، ويعيدهم الى اسرتهم ، ورائحة المرضى تغزو صدره باستمرار ، لكنه لم يعد يشعر بغثيان كالبداية ، وهو يدرك أن كل شيء يتغير ، حتى الجسد .

في الثالثة يودع الاشرفية[2] ، ويصعد في سيارة السرفيس باتجاه الوحدات ، يرتاح قليلا بعد الغداء ـ ابو صابر لا يتناول غداءه في المستشفى لان الطعام هناك لا يعجبه ، هو قال ذلك عدة مرات ـ .

في الرابعة ، يتجه الى محل«ابو العبد » للالبسة القديمة ، يحمل عدة قطع ، ثم يصعد في باص مؤسسة النقل العام ، ويهبط الى شارع السيل .

الايام جميعها تمر بوجه واحد مكفهر ، لكن ذلك اليوم كان اكثر كآبة ووحشة ، سحابة سوداء غطت الافق ، هل كان ابو صابر ينتظر شيئا ما ، لا احد يعرف بالضبط ، لكنه كان يبدو في الايام الاخيرة صامتا كحجر ، حتىهبطت تلك السحابة السوداء ، كيف جاءت؟ من اين ؟ ولماذا تغطي افقه هو ؟ ، هو بالذات (نعلمكم ان ولدكم ...) ، « ولدنا ؟ من ؟ صابر ؟ صابر الطويل ؟ شعره أسمر ، عيناه بنيتان ، حلو ، وحياة المصحف الشريف انه حلو ، كان يحب بنتا في مدرسة الوكالة قبل خمس سنوات ، وعندما رايته في لبنان قبل اشهر ، اشهر قليلة فقط ، سالني عنها ، طلب مني ان اخطبها له ، حلو ، وحياة المصحف، شعره .. عيناه..).

طوى الورقة الصغيرة بيده ، وخرج من مكتب بريد الاشرفية ، مرت بجانبه سيارة تحمل مصابا ربما كان جريحا او مريضا ، لكن «ابو صابر » لم يحاول ارسال نظرة الى داخل السيارة كالعادة .

وصل باب المستشفى ، مشى مائة متر فقط ، خيل اليه انها مائة ميل او اكثر ، امتدت يده الى جيبه ، قبض على الورقة الصغيرة ،(السيد عواد المحترم .. عواد المحترم ، من قال ذلك؟ ابو العبد الذي يسلخ جلدي قبل أن يعطيني العشرين بالمائة ؟ رئيس القسم ؟ اليهود ؟ اميركا ؟الكتائب ؟اتفو عليها من حياة بنت شر.)

شعر بشيء يتحرك في صدره ، دخل الساحة الواسعة ، ومشاعر الحزن الثقيلة تقبض روحه ، وعنما أصبح أمام طاولة الممرض المسؤول ، رفع الاخير وجهه وحدق في عيني «أبو صابر » اللامعتين ، ثم قال بدهشة

ـما بك يا «أبو صابر»؟

اهتزت اضلاعه ، واحس كأن شيئا يسري على جلده ، فاقشعر بدنه ، وراح جفناه يتحركان بشكل



غير عادي (عيب يا عواد ، الرجال لايبكون امام الناس ، اصبر؟ ستبكي اليوم كثير؛ ، هل تقدر ان تمسك نفسك عندما تولول حليمة ، وعندما ترى صورة صابر المثبتة على الجدار)

ـاريد اجازة

ـ خير ...؟

(ملعون ابوه من خير ، هل هو خير أن يموت صابر؟).

ـابو صابر ...؟

ثم وقف ، وامسكه من كتفيه ، هزه قليلا ، وهو يحدق في وجهه المحتقن

ـ ابو صابر ،...

ـ صابر مات .

ـ ابنك ؟

بكى ، اهتز جسده بعنف ، وهو يحس بريح قوية تخلخله في مكانه ، (ابك ، ليس عيبا ان يبكي الرجال امام الناس ، ابك ...).

جلس فوق المقعد الوحيد ، وكفاه تخفيان وجهه المحتقن ، في تلك اللحظة بالذات ، كان صابر يعبر ذاكرته ، يعود من مدرسة الوكالة ظهرا ، يلقي بالكتب جانبا ، ينشد اغنية فلسطينية بصوت هادىء..

ـانت تفهم الان يا صابر ، عمرك خمسة عشر عاما ، ادرس يا بني ادرس ، دعك من هذه الاشياء...

ـلا يا أبي ، هذه المرة تختلف ، نحن معنا سلاح، والشعب الفلسطيني كبير ، شوف الوحدات شوف المخيمات الاخرى ، ومعنا ناس غير فلسطينيين ، معنا ناس من الكرك واربد[٣] ، والاشبال الذين زاروا الاغوار ، قالوا ان في الثورة سوريين ولبنانيين وعراقيين ، كل العرب معنا .....

انتفض واقفا ، هبط الدرج ، وقبل ان يصل الدور الارضي ، لمح امرأة تبكي بصمت أمام غرفة العمليات ، سار في الممر الطويل ،وراء الباب كانت مجموعة من النسوة يتسولن من البواب خمس دقائق فقط ، يرين شابا «قد الجمل » ، صدمته سيارة مسرعة ، لفحته نسمة باردة في الساحة الواسعة ، ورذاذ خفيف أصاب وجهه ، فاشتدت مفاصله الرخوة .

× × × ×

لم يحمل في يده شيئا ، كان جواز سفره يقبع في احد جيوبه ، ويداه تتدليان على جنبيه بارتخاء ، وعمان تتنفس بسرعة ولهفة ، لفتتت انتباهه اصوات بائعي الصحف – وايزمان يقول : الحرب في الجنوب لم تكن نزهة قصيرة ـ ، (ها هم يعترفون اذن ، منذ متى ؟ وكيف تكون نزهة وصابر هناك ؟كيف؟).

فجأة انعكس ضوء الشمس الدافيء عن قطعة معدنية معلقة على صدر شاب انيق ، كانت تشبه

الخارطة المستطيلة التي الصقها صابر يوما ما ، على سطح الباب الداخلي ، لكن هناك فرقا بين الاثنتين ... تلك كانت تحمل اسماء المدن والقرى ، وكان صابر قد رسم دائرة بالحبر حول المجدل ، كانت الخارطة ملونة ، وكان البحر ازرق ، صابر قال ان البحر يعكس لون السماء فيبدو ازرق ، كان يحلم ان يرى البحر ، ليس اي بحر ، بحر يافا وعكا فقط ، ... تلك علقها صابر ذو البنطال الرسخ والحذاء المخروق ،الذي يسمح لطين الوحدات البارد بالتسلل الى اصابع القدمين ، والدخول الى العظم ، تلك مات صاحبها في الجنوب ، من اجل عواد وحليمة ، و...

اخرج علبة الكبريت من جيبه ، اشعل سيجارة ، وقف قليلا بجانب سيارة التاكسي ثم صعد فيها ، واستقر به المطاف بجانب السائق ،قال احد الركاب بصوت مسموع ـ ياالله

ثم تحركت السيارة ، وعمان تتنفس بسرعة ولهفة. احس بثقل جفنيه ، والسيارة تودع مشارف عمان، اغمض عينيه ، خطفه النوم في مقعده ، لكنه لا يعرف بعدها كيف فتح عينيه ، والسيارة تعبر الطريق بين احراش جرش[٤] .

★ ★ ★

هل مر صابر من هنا ؟ بالتأكيد ، هو قال انه تدرب في جرش ، ولكن اين ؟ اين بالضبط؟ ربما في ذاك الحرش ،او ذلك ، او ربما بين الاعمدة ، هل تدرب الفدائيون بين الاعمدة ؟ هل تسلقوها وقفزوا منها ؟ هم يستطيعون ، صابر قال ذلك ، قال ان فدائيا اكل الافعى في جرش ، وآخر اصيب برصاصة في ساقه ، فحشى الجرح بالتراب الاحمر ، هل يعقل هذا يا صابر ؟ اقسم لي انه حدث ،وصابر لا يكذب ....

★ ★ ★

في مدخل المخيم ،لمح ابو صابر الحياة التي عرفها في زيارته الاخيرة ، الشباب يحملون اسلحتهم ، اسطح المنازل ،الخنادق ،اكياس الرمل ،تعجب ابو صابر ،لمح امراة تبتاع بعض الخضروات ، (هل يعقل ان ليس لها قريب في الجنوب ، لماذا حتم علينا ان نحارب لم لا نعود الى بلادنا ونرتاح كالاخرين ؟ اليس لكل الناس في الارض وطن ؟) .

وصل المبنى الذي راى صابرفيه قبل اشهر ، خيل اليه ان صابر مسجي في الداخل، تحرك شيء في صدره، واحس بصعوبة اخراج الهواء الفاسد من رئتيه (الازمة تهاجم ، ليكن) قاده اثنان الى احدى الغرف ، تصور اللحظة قصيرة انهم ياخذونه اليه . وفي كل خطوة كان قلبه يصعد للحلق ثم يهوى من علو شاهق .

دخل خلف الشابين ، كانت الغرفة صغيرة ، وفي صدرها جلس شاب الى طاولة خشبية ، وفوق راسه ، الصقت على الحائط خارطة كبيرة لفلسطين ، وفي الغرفة اربعة او خمسة مقاعد خشبية وقف الشاب حين دخلوا، ثم ابتسم بهدوء .

ـ اذن لم تحضروا جثته حتى الآن ، كيف عرفتم انه مات ؟ الا يحتمل ان يكون حيا ؟ ..

اخفى الشاب وجهه بيديه ، ثم زفر بقوة ، وقال بهدوء حزين .

ـ يا « ابو صابر » ، ابنك استشهد بشرف ، وهو ..

ـ كيف عرفتم ؟

ـ ارجوك ، انه الان في المستشفى المتقدم في الجنوب ، وستذهب السيارة بعد قليل لاحضاره مع شهداء آخرين ،

انتفض ابو صابر ، وقف كالرمح ، حدق الشاب فيه بدهشة ، قال ابو صابر بحزم

ـ ساذهب للجنوب

تمتم الشاب بقلق

ـ مستحيل ...

قال ابو صابر ، كأنه لم يسمع الشاب

ـ ساحضره بنفسي ، سأرى اين قاتل ، اين استشهد .

وقف الشاب مأخوذا ، تقدم قليلا ، حاول ان يبتسم ، قال وهو يتحاشى النظر في عيني « ابو صابر »

ـ نحن نقدر شعورك ، اجلس ، ارجوك ..

ارتفع صوت « ابو صابر »

ـ سأحضر جثته .

ثم بكى بقوة ، اهتز جسده بشكل مفاجىء في البداية ، ثم احتقن وجهه ، قال من بين دموعه

ـ سأذهب هناك ، حتى لو مت ، سأذهب .

ارتمى فوق المقعد الخشبي ، في تلك اللحظة بالذات ، كان صابر يعبر ذاكرته ، يعود من مدرسة الوكالة ظهرا ، يلقي بالكتاب جانبا ، ينشد اغنية فلسطينية قصيرة بصوت هادىء ،

(هل كان صابر ينشد اغنيته في الجنوب ؟ لابد كان يحبها) .

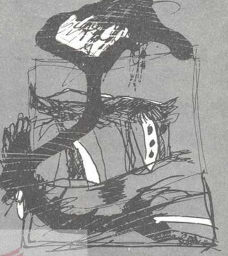
ـ هل ينشد المقاتلون اغنيات في الجنوب ؟

صمت ، ثم تمتم بأسى (ليتهم يستمرون ، لابد ان تكون اصواتهم جميلة كصوت صابر) .

هوامش

---

١ ـ مخيم للفلسطينيين يقع جنوب العاصمة عمان
٢ ـ الاشرفية .. احد الجبال المرتفعة في عمان
٣ ـ مدينتان اردنيتان
٤ ـ مدينة اردنية تشتهر باحراشها

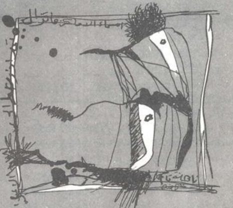


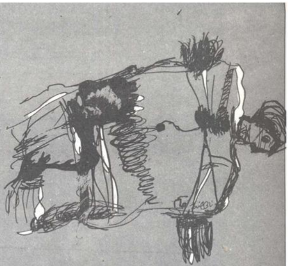
... ويا «عنود» دمشق جارية تحاصرها العيون ،
قرأت في تاريخها فصل العطاء .. وكنت اعبر في الظهيرة ،
قلت : تعرفني فيرتفع التغرب في المساء ،
وفي المساء«عنود» تقبل من غيابتهافتأتلق الحجارة ،
«اين نذهب» ...؟!
لا أقول ، ولا تقول ، فليس في بلد التجارة
مرقد لأثنين يعتنقان فيه على الطوى ،
ودمشق نار من حجارة «قاسيون» ،
وجنة مسكونة بالمال ، والجنس المفصل ،
قلت تأخذني دمشق فما يزال مساء موعد

التسكع في الظهيرة بانتظار «عنود»

□ عبدالكريم الناعم

من احب
وراء ذروة قاسيون ،
وقلت تعرفني الشوارع ،
«كنت جنديا على أسوارها يوم القناة»(١)
مشيت ...
هذا «البرلمان» ،
وتلك مئذنة «التكية»(٢)
مرجة الشام العتيقة هاهنا(٣)
والجامع الاموي ،
أسماء الاماكن ما تزال ،
دمشق تنهض بالحجارة ، والحديد ،
تمد اذرعها الى الاعلى ...
تضيع ملامح الاقواس فيها ،



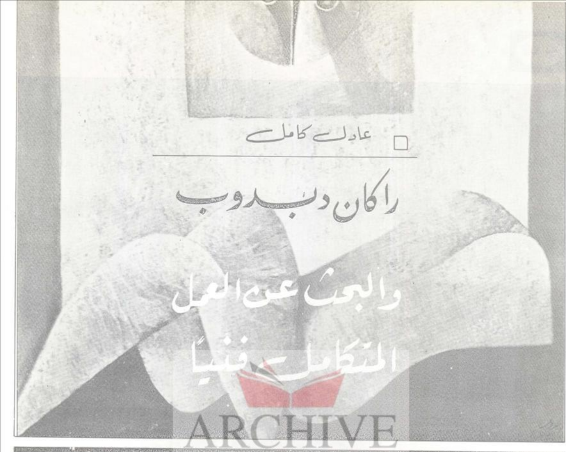


وجهها العربي غطته الدعايات الملونـــة
الكبيرة ، والمخازن .
/ ياعنود الان حولني عن الشعر الحزين
مشرد
في آخر العمر الهزيل يمد كفا شوهت ، لم
يبق فيها غير ابهام ،
وأعرف انه من أهلي المتسكعين على رحاب
العرش ، أعطيه «النصيب» ... /
اعود للورق النبيل ،
دمشق تفترش النفايات البذيئة ،
والمطاعم مشرعات ،
ـ «اين أذهب» ؟!!
قلت تحملني الأزقة ...
مفردا ساويت أحزاني بضفة نهرهـــا

المسلول،داهمني النعاس وليس لي بيت،
تعبت من المرارة ، والتسكع .
قلت أدخل اي مقهى ...
كيف جئت اليه لا أدري ... ؟
أيهرسني الحنان ولا يرق ، ؟!
وكنت مغتبطا بأني واحد من زمرة الفقراء
في الوطن المكهرب ،
كيف جئت اليه ... ، لا أدري ، ...
/ وأذكر كيف قال «البعث» كلمته النظيفة
من هنا (٤)
«يا أيها المقهى أتذكر» ؟
كنت منكبا على الجمر الخفي ،
وليس لي بيت ،
ولي وطن رسمـــت حدوده بالنبض ،
والشوق المعتق ، ليس لي بيت ...
ولي في دفتر الأحياء خانة مسكن ،
وجلست يفترش العياء مفاصلي ،
... /
ليس لي بيت ... ،
وأعشق ...
سوف تأتي في المساء
ولسوف ندخل شارعا لا ضوء فيه ...
. . . .
.... ونستريح على العياء .

دمشق في ١٤/٦/٩٧٩

١ ـ عام العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦ .
٢ ـ تكية السلطان سليم .. مكان اثري في دمشق.
٣ ـ «المرجة» ساحة شهيرة في منتصف دمشق.
٤ ـ المقهى الذي عقد فيه المؤتمر التاسيســـــي الاول لحزب البعث العربي الاشتراكي عام ١٩٤٧ .



عادل كامل

راكان دبدوب

والبحث عن العمل المتكامل - فنيا



مدخل

اذا كان محمد علي شاكر قد اختار اسلوبه بتطوير خبرته الاكاديمية ، ومحمد مهرالدين ، باختيار الواقعية النقدية ، فان الفنان راكان دبدوب ، على العكس منهما ، استمر في تطوير او تعميق تجربته التشكيلية الاولى . والحديث عن راكان دبدوب ، باعتقادي ، يرتبط باصول تجربته الصورية والتي لم تحلل بالشكل الذي يمنح هذا الفنان ، الغزير الانتاج ، موقفا جديدا من العمل الفني وغايته الفكرية . لا اقول انه لم يتطور ، ولكنني اقصد انه حافظ على اسلوبه بالرغم من بعض التغييرات . ويخيل لي ان هذا الفنان لا يمكن ان يقارن الا بالفنان حافظ الدروبي ، الذي بدأ كرسام أكاديمي واستمر لينتهي كفنان تجريبي استطاع ان يقدم عشرات التجارب ، في مختلف الاتجاهات . وهذه المقارنة تبدأ من هذه النتيجة اذ ان الفنان دبدوب ، لم يقدم اية فكرة عن فنه ، ليس بالكتابة او في الجوانب الفلسفية والايديولوجية ، حسب ، وانما في أعماله الكثيرة والمختلفة !

والناقد ازاء هذه التجربة ، او تجربة استاذنا الدروبي ، يقف حائرا بعض الوقت ، الا انه سرعان ما يتوصل الى قناعة مفادها ان راكان دبدوب ، كحافظ ، يحب الرسم ، لربما كما يحب الحياة من دون قصد عقلي او اختيار منطقي . اي انه يحب هذا العمل الذي مارسه منذ سنوات ليست قصيرة ، واستمر فيه ، بعد نجاح اغراءه في متابعة الرسم ، كجزء من حياته العامة .

بيد أن النتيجة المهمة التي نتوصل اليها هنا تكشف عن حيرة الفنان وقلقه . ولكن هذه الحيرة او هذا القلق لا يتخذ اتجاها او طابعا فلسفيا ، بالقدر نفسه الذي يتجه فيه الفنان الى الجانب الحرفي ، الفني ، والخاص بحدود اللوحة .

ومع انني كنت اتحاشى الكتابة عن راكان دبدوب ، للعديد من الاسباب ، الا ان الكتابة عنه ، عمليا ، ذات مساس بطبيعة الحركة الفنية في العراق ، فالكتابة عنه لابد ان تحيلنا الى الواقع ، كمصدر للتجارب ، والى الواقع الفني ، لدراسته وللكشف عن بعض جوانبه السلبية . وفي الحالتين ، فالنتيجة لصالح الحركة الفنية . وايضا ، لصالح النقد التشكيلي الملتزم والعلمي ، والمعاصر في الاخير .

وعلى ان اذكر هنا ، بعض الصعوبات التي واجهتني وتواجه من سيكتب عن الفن ، او عن اي فنان .

اولا : عدم توفر لوحات الفنان .

ثانيا : ندرة الكتابات عنه ، والتي تشكل للناقد ، سلبا او ايجابا ، مادة في تطوير الكتابة النقدية .

ثالثا : قلة احاديث الفنان . وعدم توفر الشروحات لاعماله الخ .

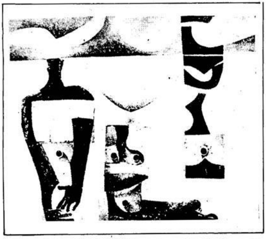
ومع ذلك ، فكتابتي تعتمد على الكثير من اعماله التي شاهدتها ، والتي تسير ، لا كشرح لها ، وانما كدراسة نقدية . وانوه مرة اخرى بان الكتابة عن راكان دبدوب ، قدر ما انها تخصه ، فانها يمكن ان تنطبق على عدد كبير من الفنانين ، ذلك لان تجربة هذا الفنان هي جزء من تجربة الفنان التشكيلي في العراق .

□ مخيلة في حدود الرسم :

اذكر ان الفنان اسماعيل الشيخلي قد قال ذات مرة بان جواد سليم كان مفكرا اكثر منه رساما . وهذا قول دقيق وينطبق عمليا على النماذج الكثيرة التي قدمها جواد ، والتي تبرهن على كونه صاحب اكبر مخيلة . ويبدو لي ، كما اعتقد ، ان للمخيلة اثرا كبيرا في نتاج المبدع . والمخيلة وان كانت فطرية او غريزية ، لكنها ملكة قابلة للنمو والتطور عندما ترتبط بهدف المبدع .

بالنسبة للفنان راكان دبدوب ، سعى غالبا في أعماله ان يحقق او ان يوسع مساحة هذه المخيلة . فاذا كان الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا قد تحدث عن تأثر دبدوب بالتراث ، فان دبدوب سعى كذلك للتوسع في موضوعه : رسم الواقع وبالذات البيئة التي عاش فيها (الموصل) ، ورسم المرأة ، والاهتمام بالفلكلور او الاستفادة منه ، والعناية بتكوين اللوحة وادخال رموز مختلفة ، الخ لكن الفنان ، كما يبدو لي ، وظف كل هذه الافكار والاهتمامات لصالح اللوحة الفنية وليس لصالح المخيلة التي تحيل المشاهد من العمل الى الخارج ، من اللوحة الى الواقع .

يجب أن اقول ، هناك عدد من اللوحات تنقلنا من



العمل الى المحيط ، او كنافذة كما يقول (هاوزر) ، وهناك لوحات تتأطر فكرتها بداخلها . وهدف المخيلة ، غالبا ما يوحي للمشاهد ، بالعالم الخارجي او الداخلي ولكن البعيد عن العمل الفني .

الفنان دبدوب ، والذي يمتلك مخيلة كبيرة ، يوظف مخيلته لصالح التجربة الفنية . لا اقول انه لا يمتلك نظرية ذاتية او فلسفة خاصة به ، ولكنني اقول ، انه يوجه هذه المخيلة ، حسب نظام عقلي واضح ومتكرر ، لصالح اللوحة . فبدل ان تتحول (المرأة) الى رمز عام ، او الى دلالة خاصة ، تتحول غالبا الى شكل ، مثلا ، او تتحول المعالجات الجمالية التجريدية الى علاقات خاصة باللوحة ، من دون تفرد يميزها عن اللوحة التالية المرسومة بالاسلوب نفسه ، او في استعمال الحروف الذي يكشف اصالة هذا التوجه ، ولكن الفنان ، على العكس من شاكر حسن آل سعيد ، يدني المخيلة لصالح الرسم ، ولصالح العلاقات التشكيلية الحرفية (بالرغم من ان تجربة شاكر حسن ، تسير في الخط نفسه ، ولكن في اتجاه آخر) .

فالفنان الذي يمتلك مخيلة كبيرة وذاكرة مرتبطة بمحتويات هذه المخيلة ، على العكس من مخيلة جواد ، ومثل مخيلة فائق حسن الواقعية ، يحذر من المجازفة بمخيلته في الكشف عن سعتها ، وصلتها بالحياة الواقعية ، اي هذا الحذر الذي نراه في قسم قليل من اعماله العفوية ، او في عشرات الاجزاء من اعماله المعبرة عن هذه المخيلة وصلتها بواقعنا : اذ ينجح الفنان في تقديم فكرة متكاملة مع الاسلوب ، وذات مناخ غير محدود . لكن الاعمال الاخرى ، الكثيرة ، تسير في اتجاه معاكس ، اي بجعل المخيلة مرتبطة بالانجاز الفني .

فاغلب اعماله تقدم لنا فكرة ، وقد تقدم لنا محاولة

تسعى لتجاوز الفكرة الى العمل الذي يحيلنا الى خارج اللوحة ، لكن تحليل هذه الاعمال وتأملها ودراستها تجعلنا نعود الى مكونات العمل ذاته . فبدل ان تتحول الرموز الى احالات ، وبدل ان تتحول الدلالات الى انتقال ، والتجريد الى مغزى غير تصميمي ، فتحولنا هذه المكونات الى اللوحة . اي بمعنى آخر : ان مخيلة الفنان ، بدل ان تحيلنا الى قصد الفنان الذاتي والموضوعي لديه ربما ، تقودنا الى اللوحة . اي تقودنا الى تحول الرموز او الافكار ، الى طبيعة تجريدية تصميمية . ومعنى هذا ، ان المخيلة قد وظفت الى الرسم ، اي الى شروط اللوحة وتكاملها . وهذه الملاحظة تنطبق على عدد كبير من اعمال راكان دبدوب ، اي تلك الاعمال ذات الطابع الشكلي : اذ تتحول اللوحة الى علاقات ، واشكال ، وفي الاحسن الى تعبيرية خجولة ، ان جاز القول ! ذلك لان المخيلة ، بكل سعتها لدى الفنان ، بقيت اسيرة العمل الفني .

□ **الاسلوب هو الاتجاه :**

بالرغم من سعة عالم الفنان ، تلك السعة المكانية ، فانها لا تخضع الا الى الاسلوب ، وليس الى الاتجاه الفكري . وبمعنى ابسط ، لدى كل فنان اتجاه اساسي يقود العملية الابداعية ، اتجاه يتشكل من الجانب الفلسفي والاجتماعي والنفسي ، او السياسي ، واتجاه آخر يرتبط بالعمل الفني كبنية ذات استقلال او متحررة نسبيا من الغايات السابقة .

ويخيل لي ان الفنان راكان دبدوب قد شيد عالمه الفني من علاقات هي في الاصل ، طبعا ، مستمدة من الواقع ، ولكن عملية الاختزال في الشكل الواحد ، لا في اللوحة عامة ، دفعه لتجريد اللوحة من الجانب الاول المعنوي او الثقافي . ففي معظم اعماله يكوّن اللوحة وفق شروط فنية ستتكرر من عمل الى آخر دون وجود نماء واضح في الاشكال او في الالوان او في الفكرة . ان هذا العالم الفني الكبير ، وغير النامي ، يرتبط ، كما قلت ، بالمخيلة ذات الطابع المكاني ، اي تلك التي كانت تعتمد على تحويل الاشكال الى اشكال رمزية بدل ان يعيد صياغتها في العمل الفني بنفس الروحية او الحيوية . وتفسير هذه الظاهرة عنده او عند رافع الناصري ، يحيلنا الى الفهم الفكري لغايات العمل الابداعي : فاذا كان رافع الناصري يتأمل في اسرار الطبيعة الخفية ، محولا تلك الاسرار الى مشاهد فنية تعتمد على الاتقان والرؤية الجمالية ، فان راكان دبدوب يعتمد ، في فهم الطبيعة ، لا على تحويلها الى رموز ثقافية او جمالية ، بل الى تجريدات تشكل بناء العمل وهدفه الاخير . ومن هنا تتحدد تجربة الفنان بحدود المعالجات ، وبالتغييرات الحاصلة من عمل الى آخر ، ومن معرض الى معرض جديد . بيد ان الاساس الذي يعتمد عليه الفنان ، كما ذكرت ، لم يتح له مزيدا من الحرية لفهم علاقات اللوحة كجزء مستمد من الطبيعة والبيئة ، الواقع الاجتماعي بالذات ، وانما اتاح له مزيدا من الحرية في التلاعب بالاشكال والالوان ، ضمن اتجاه واضح في الفن ، اي هذا الاتجاه الخاضع الى الاسلوب . ذلك لان اندهاش الفنان الدائم بالاشكال دفعه الى اقامة مناخ يتشكل من التجريدات المكانية لا الزمانية ، وان يحدد قيمه ودلالة كل جزء من العمل الفني ، ومن التجربة عامة ، بالاسلوب والاتجاه كاسلوب . وهو بهذا المنطلق يذكرنا بفائق حسن الذي عاش ازمة الاسلوب وخضع لها فترة من الزمان . فقد كان فائق حسن ، الواقعي ، ينوي التحرر من قيود الاتجاه المدرسي (الحرفي) الى الابداع الشامل ، لهذا الاتجاه الى التجريد ، واحيانا الى معالجات اخرى مشتركة بين الرؤية الواقعية والرؤية التجريدية ، لكن النتائج التي تقدم بها فائق حسن ، لم تكن موازية لطريقته الاولى الاقرب الى ذاته وعدم الافتعال . اما راكان دبدوب ، فقد اصر على ان تكون بنية العمل ، هي المجال الذي يعبر فيه عن افكاره وذاته . لهذا نراه قد ارتبط بحدود اللوحة وشروطها التي لم يتحرر منها ، ولكنه كان يتلاعب بالاشكال والالوان والتكوين ، التلاعب الخاضع اصلا الى نفس الفكرة التي تجعل الافكار والحالات خاضعة لمادة الرسم .

ان التجارب الاسلوبية الكثيرة التي قام بها الفنان ، ما هي الا محاولة مزدوجة لتحطيم الاسلوب والخروج بنتيجة جديدة ، وفي الوقت نفسه : هي مثابرة في تجذير الاسلوب . وقد كان الهدف الاخير هو الواضح والذي اعطى لاعمال هذا الفنان شخصيتها المتميزة بين اعمال الفنانين الاخرين . فلقد حدد الفنان طريقه من خلال فهم خاص للمادة مرتبط ارتباطا عميقا بالجوانب التكنيكية والخاصة بطبيعة العمل الفني . اي انه ، في الاخير ، لم يتحرر من قيد العادة التي داب عليها وحاول ان يتجاوزها الى مناخ آخر . ولربما حاول الفنان من خلال هذا الموقف ان يثبت ، وسط فوضى الاساليب ، وتقلبات الفنانين الاخرين ، الى انه يمتلك وحدة عضوية في فهم الفن ، وهذا الفهم لابد ان يتجسد من خلال الرؤية المحددة لا السائبة . وانه لهذا السبب

سيدرس اللوحة ، او يخضعها ، الى الاتجاه العقلي ، المنطقي ، لكن هذا الاتجاه ايضا لم يجازف به الفنان لمعالجات من نوع آخر ، وانما سيربطها بنفس الاتجاه الذي تجذر ، والذي حول الاتجاه الى اسلوب ، والى معالجات حرفية ، ذات طابع تجريدي . ومن هنا علينا ان نفسر او نفهم طبيعة فن راكان دبدوب .

بيد ان التوسع في فهم هـذه القضية لابد ان يحيلنا الى مشكلتين اساسيتين واجهتا الفنان . المشكلة الاولى تتعلق بفهم خاص للواقع والاستفادة منـه في العمل الابداعي . فبالرغم من استفادة راكان دبدوب من اجزاء البيئة والمناخ عامة الا انه اخضع هـذه الاستفادة الى مفهوم فني حدد فيه قيمـة الطبيعة او الواقع ، وعلاقتهما باللوحة . فعندما يرسم الفنان امراة او اي جزء آخر فانه يخضع ذلك الجزء ، اساسا ، لصالح القيم التشكيلية ذات الاتجاه التجريدي ، بدل ان يمنح الاجزاء قيمتها الاولية او الاصلية . وهو بهذا العمل لا يقوم بتجـريد الطبيعة من معناها وهدفهـا فحسب ، بل ويمنحها بعدا تجريديا صوريا . ويكون راكان دبدوب فنان تجـريبي وليس تجـريديا ، فان ادخال التجريد ضمن هذا الاتجاه احدث مثل هـذا الخلل .

راكان دبدوب يلغي الطبيعة ، او عنصرها الحيوي ، وهناك قصدية في المسألة وليست مجرد اتجاه عفوي ، وهذا الالغاء يحصل لسبب واحد تقريبـا هو اخلاص الفنان للعمل الفني وتكوينـه المرتبط بالاسـلوب ، والاسلوب كاتجاه فني بالذات . وهذا السبب هو الذي دفعه في محاولة لتأسيس (بنية) اخرى ، معوضة ، او خاصة ، بدل الطبيعة او الاجزاء المستمدة منها .

والمشكلة الثانية تتعلق بأثر الفنون الاخرى ، في فن راكان دبدوب . هذا الاثر الذي لا يجسد اي صلة واضحة او متداخلة لعلاقة الفنان بالجيل الاول (الرواد) او بجيله الستيني ، وانما بالفنون الاوربية . واعتقـد ان الكشف عن هذا الموضوع لا يتعلق براكان وحده ، وانما بغالبية الفنانين الاخرين ، الذين يتأملون كثـيرا تلك الفنون دون ان يحصلوا على نتيجـة اسلوبية او فكرية تبرر استفادتهم من تلك الفنون . والمشـكلة تتجسد من خلال التأمل او عملية التأمل ذاتها : حيث يدرس الفنـان تلك الاعمـال ، كتجريدات ، او في الافضل : كأعمال جاهزة ومتكاملة ، بدل ان يحللهـا ويربطها بواقعها ، ومن خلال التأمل القاصد يندفـع الفنان لتقليد بعض الاشكال ، او في الاحسن : للسير في نفس الاتجاه ، دون فهم عملية الابداع ، وفهم الواقع الذي اعطى ذلك الفن ، وواقعنا الذي لابد ان يعكس تجارب ذات خصوصية لابد ان تختلف في التفاصيل ، ان لم تختلف في الاتجاه .

وقد تكون ثمة مشكلة ثالثة تتعلق بالفنـان ، وبفلسفته في فهم الحياة والفن معا ، تلك المشكلة التي دفعته لخلق عشرات الاعمال ذات الطـابع الشكلي ، والذي يخيـل لي انه يرتبط غالبا بذوق مهـذب ، مترف ، وبالتالي لا يتعلق بمشكلة فلسفية او سياسية ، بنفس القوة او الوضوح الذي يكشف عن طبيعة المعالجة الجمالية ، وبالمعنى الادق : الحرفية .

لا اقول ان فن راكان دبدوب لا ينتمي الى واقع طبقي ، محدد ، ولكنني ارى انه لم يفصح عن هـذا الانتماء بوضوح . ومع ذلك ، فهذا الاتجاه ، وقـد اشرنا الى بعض المسببات ، لا ينفصل عن نظرة الفنان الحيادية : تلك النظرة التي تحاول ان تعالج قضية ما من القضايا المهمة ، او الاقل اهمية ، لكنهـا ، في الاخير ، بسبب خضوع الفن الى الاسلوب والحرفيات ، تقودنا الى وضع آخر يتحول فيه العمل الابداعي الى رؤية لا تتجاوز الافق الآني ، للواقع الاجتماعي ، او لواقع الفن ، وانما على العكس : تخضـع لهـذين الواقعين .

ومع ذلك ، لابد من القول ، ان تقاليـد راكان دبدوب الحرفية ، استطاعت ان تعبر عن موقف ، وفي الوقت نفسـه ، ان تأسس لهذا الموقف ، بعده ، او عمقه الفني ، التكنيكي . وهذا البعـد سيكون مادة غزيرة لمن سيدرس الحركة التشكيلية في العـراق ، وعلاقتها بالواقع (الطبيعة) ، والواقع الاجتماعي والنفسي ، واخيرا : السياسي ، ليتوصل الى نتائج قدمنا لها بعض الملاحظات ، وكجهد متواضع .

□ داخل العمل وخارجه / البعد الاجتماعي :

بالرغم ان الفن التجريدي له امتداد بعيـد في الحضارة العربيـة ، وفي مصادرها ، كالحضـارة السومرية ، والبابلية ، والمصرية ، فان هذا الفن تحول الى رؤية اكثر ارتباطا بالفكر العربي في العصر الاسلامي . ولكن المشكلة الاساسية التي تواجه الفن العـربي ، الآن ، هي مشكلة اثر الحضارات (الغربية/المستعمرة) في تدمير أصول هذا الفن ، ودفع الفنانين الى تقليـد الفن الغربي ، كحل او بديل للجذور الخلاقة للفـن العربي . ولقد بدأ الفنان العربي ، بعد القرن الاخير ، بالانتباه الى هذه المشكلة ، والتعرف على حقيقة : اثر الفن العربي في الفنون القديمـة ، او الوسطية ، او الحديثة . وان على الفنان العربي المعاصر ان يستعيـد عمق ماضيه بشكل معاصر يناسب فكرة وحدة الامة ، وتحررها ، واثبات وجودها الانساني بالمعنى الشامل .

وقد قلت هذا كتبرير منطقي دفع عدد كبير من الفنانين العرب ، وفي العراق ، للاستفادة من التراث العربي ، فقد كان جواد سليم ، اعظم المهتمين والمنظرين لهذا الاتجاه الجديد ، كما كان شاكر حسن آل سعيد قد اخترع اكثـر من مجـال حديث للاتصال بالتراث وبفهم جوهره ، الخ اما راكان دبدوب ، فقد كانت له صلة بهذا التراث في عدة جوانب ، ابرزها : الاستعمال التجريدي ، ومحاولة دمج اكثر من فن في اسـلوب

واحد ، ومحاولة للتعبير عن (روح) التراث من خلال التكنيك : النحتي الممتزج بالرسم .

ولكن المعضلة التي واجهت الفنان ، كما اعتقد ، هي معضلة ترتبط بطبيعة الفن وغاياته . وانا ارى ان الفنان قد حاول التوفيق بين الفن « العربي القديم » ، والاتجاه المعاصر . وبالذات في فهم التجريد وبعديه الغائي والجمالي .

فالتجريد الذي اختاره الفنان له طبيعة مزدوجة ، فلقد اراد الفنان او سعى للخروج بنتيجة جديدة من خلال مصدر التراث والفن الاوربي المعاصر ، لكنه ، عمليا ، حافظ على شيء كان عليه – الفنان – ان يدمجه . اي ان يقدم تلك القيمة الفكرية للعمل الفني ، كعمل اجتماعي متكامل وواضح الاتجاه .

وبتحليل اعماله نتوصل الى نتائج مرتبطة بهذا الاتجاه المزدوج ، ففي الجانب الاول : نكتشف :

ان داخل العمل ، او بنية اللوحة ، هي في الغالب جهد مبذول لصياغة اعادة الفنية ، واعادة الفكرية كأسلوب يبدو شديد الصلة بتقاليد الفن الاوربي : انّ راكان دبدوب الذي يسعى للمحافظة على اسلوبه ، يحاول دائما الا يخرج عن الاطار الذي توصل له : اطار اللوحة ومكوناتها ، وطبيعتها التجريدية .

اما افكار الاعمال ، فاعتقد ، بانها خاضعة اصلا الى اعادة الفنية ، او في الافضل ، الى فكرة عامة غالبا ما تتجسد بمحاولات صورية لتجسيدها ، وبعدة زوايا .

واللوحة لدى دبدوب ، وان بدت على صلة بالخارج (ولها مثل هذه الصلة) الا انها لا تعبر في الاخير الا عن تماسكها الداخلي ، وعلاقاتها التشكيلية المستمدة من الاشكال : التراثية ، او الفنون الاوربية المعاصرة .

اي المستمدة او المستفيدة بشكل ادق ، من نتائج الاعمال ، واشكالها ، كعلاقات خاصة ببنية اللوحة وطبيعتها التكنيكية . فالفنان ، وكما يقول الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا ، استفاد من التراث القديم ، ولربما الاسلامي ايضا – في الالوان ، والتجريد والحرف – ولكن هذه الاستفادة ، كما ارى ، ارتبطت بأغراض اللوحة ، اي بتشكيل تكوينها المادي ، الحرفي .

بدل ان تتوسع الى معالجات من نوع آخر ، كما لدى جواد سليم مثلا : حيث استطاع ان يعطي لهذا الهدف ، بداية خلاقة في تكوين بداية لفن عربي معاصر ، ويعتمد على نفس الاسس التي اعتمد عليها راكان دبدوب .

اقول : ان اخلاص راكان دبدوب للعمل الفني ، حرفيا ، قاده الى اهمال الجانب الاخر ، او الى ايجاد ضعف فيه . وهذا الجانب يكشف عن القضية الثانية :

اي قضية الخارج : المشاهد الذي يترقب محاولة لتجاوز الهم الحرفي ، ومشكلات صناعة العمل الفني .

ولكن السبب المهم الذي دفع الفنان ، الى هذه النتيجة وان كان يرتبط بالمشكلة السابقة ، الا انه يرتبط اصلا بطبيعة فن راكان دبدوب ، التي تحاول تقديم العمل الفني بـ (فخامة) تناسب ذوق الجمهور الخاص ، لا العام .

وبالرغم من اصالة الفرضية التالية (النظرية) : كون الفن جزء من رؤية اجتماعية ، او من طبيعة اجتماعية اصلا ، والتي حاول دبدوب ان يحققها ، الا ان هذه الرؤية ، وفق الفلسفة النقدية المعاصرة في الفن ، تقودنا الى طريق رحب وكبير ، اي الى فهم أولي لغاية الفن ، في كونه : يساهم بخلق رؤية جديدة ، وضمن البعد الاجتماعي ذاته . لكن هذا الطريق الى هذه الرؤية لا يقدم نماذجه الابداعية حسب افق محدود ، وانما بالاتجاه المضاد ، والمغاير : اذ يتحول الفن بهذا الاتجاه الى قضية ، والى : خلق رؤية اخرى .

ولكن راكان دبدوب ، الامين على اسلوبه ، حاول ان ينقل ذلك من خلال المحاولات العديدة ، اي من خلال تكوين اللوحة ، واسلوبها ، وبعض المعالجات الخاصة بالمراة الخ لكنه لم يتقدم كثيرا في هذه المحاولات ، وباعطاء اللوحة المعنى المعاصر ، النقدي ، او على الاقل : المغاير الى البعد الاجتماعي .

اقول : ان تحليل اي عمل فني ، في الرسم او في القصة ، او في اي مجال آخر ، مرتبط بتحليل الواقع ، وبدراسة طبيعة المبدع قبل ذلك ، حتى يتسنى لنا في الاخير ان نتكلم بدقة وموضوعية عن النتائج . وانا لا اجازف ، عمليا ، من خلال الملاحظات السابقة ، ان اقول بان الفنان قد ابتعد عن تأسيس نظرية جديدة او خاصة به ، تتجاوز البعد الاجتماعي ، والمرتبط بعدد قليل من المشاهدين ، قياسا الى عامة الناس . ولكن علي ان اقول ايضا ، بأن محاولة الفنان من خلال الاسلوب ، والتي تضمنت الكشف عن الجانب غير (الحيادي) ، اي المحاولة بتقديم الافكار من خلال الاسلوب ، كأسلوب له جوانبه الجديدة في الفن بالعراق ، كانت لها قيمة مزج المعنى بالتقنيات الفنية .

وهذا ما نراه لدى رافع الناصري الذي يجد غالبا مثل ذلك الترابط المتين بين احاسيسه ازاء الطبيعة وانجازه الحساس في العمل الفني ، وايضا لدى محمد مهرالدين، عندما يتحد الاسلوب بالافكار للتعبير عن الموقف الفكري الواقعي النقدي .

ان الخلاصة التي تجسدها اعمال راكان دبدوب ، تحيلنا غالبا الى بداية العمل ، ومثل هذه الاخالة المقطوعة او الواهنة الترابط بالخارج ، تدفعنا لمعرفة الفاصل بين مصدر العمل ونتائجه . وفي الوقت نفسه

تجعلنا ازاء حقيقة مهمة وهي حقيقة الانجاز الفني المرتبط برؤية خاصة . وقد قلت ان هذه الرؤية لا تنفصل عن ارتباط الفنان بانجاز عمله الفني ، الارتباط الذي يلغي في الغالب ذلك الامتداد من الخارج الى الداخل ، او بالعكس . ومصدر هذا الانقطاع او الفاصل هو نتيجة الرؤية التجريدية للفنان والمنفذة بالاسلوب التجريدي ، واحيانا ، التجريدي الرمزي . لهذا فمحاولة العثور على صلة بين العالم الداخلي للعمل والخارج تتطلب مجهودا اضافيا آخر للفهم ، والا فان العمل يبقى مجرد عمل فني ، تشكيلي ، تزييني في الافضل . بيد ان محاولة فهم الرموز لابد ان يسبقها فهم لطريقة الفنان في النظر الى الفن التجريدي العربي (الاسلامي) والاوربي ، ولفهم هدفه الفني .

وقضية البعد الاجتماعي ، لديه ، للاسباب السابقة ، واهنة و مقطوعة . وبالمعنى الشامل ، ومن زاوية نظر واقعية نقدية ، تكتشف حذر الفنان من المعالجات ذات الطابع النقدي ، والتي تجسد ، بالضرورة ، الموقف الانساني الاخر (غير التراجعي) او المثالي ، ولكن يمكن القول من خلال جمالية بعض اعماله انه يرسم لطبقة اجتماعية ذات ذوق متقدم . فالرسم عنده لغة ذات طبيعة تشكيلية / رمزية . وليس الرسم محاولة تعبيرية — نسبة الى المدرسة التعبيرية — . وهذا الاتجاه المرتبط بطبقة اجتماعية محددة هو الذي يفسر الطابع التجريدي ، الجمالي . ذلك لان هذه الطبقة ، تجد في هذه الاعمال ، بعض حاجاتها .

ويمكن القول بالنسبة للرسم في العراق ، بانه كان شديد الارتباط بالواقع الاجتماعي ، اي بدل ان يكون : الجانب أعضاء والذي يحمل هدف خلق الرؤية الجديدة لعامة الناس . وبالمعنى الادق : لم يكن الرسم قد تجاوز الحاجات المطلوبة منه . واعتقد ان هذه الحقيقة قد ساهمت بوضع عدد لابأس به من الحواجز امام بلورة الاسلوب العربي النقدي : او الاتجاه الذي يلغي البعد الاجتماعي ، كبعد زخرفي ، والتحول الى : فن اجتماعي من نوع اخر . اي هذا الفن الذي يصور الواقع في حركته المتقدمة الى الامام . بيد ان ابسط تحليل لواقع الرسم في العراق ، في السنوات الاخيرة ، نكتشف الطابع السكوني ، الاكتفاء بالمعالجات الحرفية ، وغياب الحركة العميقة والمتجذرة في طبيعة الانسان العربي والانسان عامة . ان جواد سليم ، مثلا كان قد حاول ان يقدم فكرة عن هذا الفن ،ونجح عمليا في وضع الاسس . لكنني اعتقد ان فنانا اخر قد استمر في تطوير تلك البداية ، لم يظهر حتى الان . والاسباب كثيرة منها السبب الذي يرتبط براكان دبدوب في تحويل الرسم الى (لوحة — رسم) اي الى بعد اجتماعي محدود . ومنها ايضا : الخوف من التجربة ذات الارتباط بحركة الواقع ، وايضا :بغياب النظرية الابداعية المتكاملة فلسفيا وفكريا والتي تناسب هدف الجيل المستقبلي فالرسم المعاصر ، ليس الرسم المرتبط باللوحة ، او بواقع اجتماعي محدود ، انما الرسم هو : الفن الذي يساهر الانسان ، بخلق رؤية عميقة وقادرة على اكتشاف — القبح — من اجل تأسيس العالم الجميل والعادل .

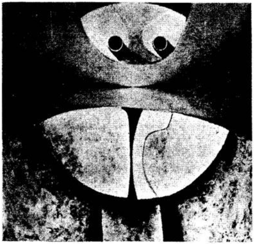
□ الرسم — النحت — الخزف .. والبنية الجديدة :

يمكن اعتبار الكثير من اعمال راكان دبدوب ، الملونة ، كأعمال نحتية . وهذه الملاحظة ليست فرضية وانما هي مستمدة من طبيعة المعالجات والدلالات الموجودة في اعماله . فالايحاء النحتي واضح فضلا عن طبيعة المعالجة واستعمال الضوء والظل . ففي هذه هذه الاعمال تبرز موهبة الفنان كنحات يستمد مادته من التراث العربي القديم ومن النحت المعاصر ايضا .

بالطبع ان الاتجاه التجريدي يبرز هنا كقيمة شكلية ، لاتنفصل عن هدف الاعمال عامة ، لكن ثمة ملاحظة تتعلق بطبيعة الايحاء النحتي التجريدي ، الايحاء بالكتلة ووجودها الدال ، فالرمز هنا يبدو اكثر قربا الى المفهوم الواقعي او الطبيعي احيانا ،بل واكثر تأثيرا من الرسم . وكنت اود عمليا لوجسد هذه النماذج بالنحت لابالرسم . لكن فكرة الفنان ،كما يبدو راحت تحاول في دمج بعض فروع الفن ، في اتجاه تشكيلي واحد يستفيد من تلك الاجزاء ، في خلق وحدة جديدة .اي في ادخال عدة وظائف من اجل هدف اخر يعبر عن بنية ذات هدف يناسب او يرتبط بهدف الفنان .

وتجسد النحت في اعماله ، قد يجعلنا ان نفكر بموهبة الفنان النحتية ، والتي لم تتجسد بالنحت، وانما تجسدت من خلال هذه المعالجة ، ولكن علينا ان نفكر في نتائج هذه المحاولة اصلا : ان الفن العالمي المعاصر ، كما نعلم ، ومنذ سنوات ليست قصيرة ، الغى الكثير من القواعد والشروط المتعارف عليها اكاديميا او رسميا : الغى التقاليد لصالح تقاليد جديدة ، ومن هنا فالطريق الذي سار فيه الفنان مبرر ومقبول . ولكن النتائج التي توصل لها تبقى مرتبطة بهدف الفنان الفكري : ومادام هذا الهدف ، العام ، كماذكرت ، مرتبط بطبيعة العمل الفني ، فان علينا ان نحلل النتائج وفق ذلك .

فاذا كان راكان دبدوب قد اهتم دائما بانجاز العمل ، باكمل صورة يعتقدها فانه كما ارى حاول ان يدخل النحت في الرسم كمزاوجة تعبر عن تكامل العمل الفني ، وان تعبر عن رؤيته التشكيلية . بمعنى انه ادخل النحت ، في اللوحة الزيتية ، كجانب



او كأساس تكويني يخدم بنية العمل ، وفكرته ايضا . فالطبيعة النحتية التي ادخلها ، وان كانت متأثره باتجاهه العام ، الا انها ذات دلالة فكرية اكثر وضوحا منها في الرسم ، وفي الجانب التعبيري على الاقل . فالنحت ـ المدور احيانا ، او الرليف ـ الذي يذكرنا ، كما يقول الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا ، بالنحت القديم ، يذكرنا كذلك بالنحت المعاصر . ولكن اساسا يذكرنا هذا الجانب بالعديد من المشكلات المتعلقة ، من جهة بالحالات الانسانية المأساوية ،ومن جهة اخرى بالتطوير الحاصل في بناء العمل . وفي الحالتين فالنحت اقرب الى وعي المشاهد وذاكرته من الرسم : فهنا تبدو المعالجة اكثر عنفا ، وقوة ، وذلك لانها صريحة في التكوين ، ودلالة المعنى ، فعمل يقطع فيه جسد الانسان الى اجزاء ، واضحة ، بل ومباشرة ، يختلف عن نفس القصد عنده في عمل آخر طابع الرسم او مغزاه ، ففي العمل النحتي ـ داخل اللوحة ـ يفصح الفنان عن المعنى ، بينما في الرسم ، فان الاسلوب التجريدي الذي يلغي الكثير من المعاني الانسانية ، يحيلنا الى الجوانب الجمالية ، او الحرفية في الفن .

وعلى ان اقول هنا الان ، بان الفنان قد خرج عن الاطر الشائعة لصناعة العمل ، اكاديميا . او تقليديا ، وباعتبار الفنان يعيش في الفترة الزمانية الخاصة بالفنانين الاخرين ، الذين يواجهون مشكلة طبيعة العمل العربي الملتزم والمعاصر ، فانه ، لهذا السبب، قد اقترح في فنه : تقديم هذه المحاولة ـ والتي يدخل فيها فن الخزف ايضا ، كأقدم فن عربي اصيل ويمكن الاستفادة منه في هذاالاتجاه .

اذن ،فادخال النحت في اللوحة له هدف مزدوج تارة يرتبط بالمعنى الانساني،وتارة واخرى بالتكوين .

وقد استطاع الفنان ان يقدم العديد من النماذج المتكاملة لهذه الوحدة ، متجاوزا الحدود الشكلية العامة لفنه ، بل وحتى الجمالية ايضا . فهو من خلال النحت سعى للتعبير عن « جوهر » الفن التجريدي العربي ـ الاسلامي ـ من خلال التشخيص ، ومن خلال الايحاء الشكلي ذاته . ففي التجريد ، لايوجد البعد الثالث ـ العمق ـ بيد ان النحت يوفر ذلك ، لا من الناحية الشكلية ، وانما من الناحية التعبيرية ، فالعمق ، هنا ، له دلالة مادية ، وواقعية كذلك .لـ مضمون الابعاد الكلاسيكية على الاقل ؛ اي المضمون الانساني ، لا الخاص او المرتبط بذاتية الفنان .

وهناك استفادة من فن الخزف في الشكل ، وفي اللون . ففي الجانب الاول : يستفيد راكان دبدوب من طبيعة الخزف ـ كرمز ـ : حيث نلاحظ اشكاله المجوفة وذات الابعاد ، والمعبرة ـ رمزيا ـ عن كتل خزفية،حيث تتحول الاشياء الى قطع خزفية صامتة ، لكن دلالتها تحيلنا الى اتجاه مغاير للجانب النفعي المباشر ، اي الى اتجاه رمزي ،واحيانا تعبيري يمتلك قدرة نقدية عميقة. فالمشاهد الذي يحلل عشرات الاعمال من هذا الاتجاه ، يكتشف ، ان لهذه الاشكال ـ الخزفية ـ دلالة نقدية صريحة . فالاشكال الكثيرة هي اشكال ناس ، لكنهم من خزف ، ومعنى هذا ان الفنان ، فيهذا الجانب ، قد تجاوز اتجاه التجريد لديه ، الى اتجاه « رمزي » واقعي لكنه في الاخر ، نقدي ، ونقدي للواقع الاجتماعي ، وللتوزيع غير العادل بين طبقات المجتمع .

وفي الجانب الاخر ، الذي يستخدم فيه الفنان لون التزجيج ، فانه يعبر عن حالة مزدوجة ايضا .

اولا : فاذا فهمنا غاية اللون الخزفي ، بالعمل الابداعي ، كغاية رمزية ، فاننا نفهم ، اذن ، ان قيمة هذا اللون او معناه ، ترتبط بهذا الهدف . وان الفنان اراد انيجسد قضيته الفكرية اساسا اي ان يدينالواقع من خلال المعالجات المرتبطة بهذه الهيئات والاشكال . وانا اعتقد انه سعى الى ذلك ، وفي الجانب العفوي بشكل خاص ، وان كان الفنان المبدع ، احيانا ، يقول ، على هذا الجانب .

اي يمكن ان نفهم هذا الجانب بهذا الاتجاه ، وكجانب مغاير للاتجاه التجريدي ، الزخرفي ، بل وكجزء من الواقعية النقدية .

ثانيا : هناك قيمة اللون ، القريبة ، بل والمرتبطة بتزجيج الخزف . ولكن الهدف هنا لا يختلف عن الهدف السابق . فمن خلال ـ بنية ـ اللوحه اللونية لا نتوصل الى ـ قيمة ـ نقدية ، بنفس العمق الذي يحيلنا الى الجوانب الصورية او الجمالية. اللون هو لون زجاجي ، شفاف ، عذب ، وهو الذي دفع بالزميل شوكت الربيعي ان يعنون او يجسد حالة

السعادة والحب لدى الفنان فاللون الخزفي لدى الفنان، حقا ، يرتبط بإشاعة الفرح ،والسعادة ، ولكن من ناحية ثانية ،يختلف هذا الهدف عن المعنى السابق الذي لرفضناه ، الى المعنى الرمزي لاستعمال الخزف كقيمة تعبيرية .

في الاخير نتوصل الى مسالة اساسية ، وهي: ان الفنان حاول من خلال ادخال النحت ، والاستفادة من الخزف كشكل او كلون ، ان يكتشف الطراز الفني المعبر عن افكاره . اي ان الفنان قد عبر عن – حالة – تجريبية ، بدل أن يسير في اتجاه محدد ، وواضح المعالم .

والتحليل الادق ، والحرفي ،يجعلنا ازاء تجربة تركيبية وتحليلية في آن . ففي الحالة الاولى ، يحافظ الفنان على عناصر النحت او على دلالتها ، كما ان قيمة فن الخزف تبرز في الاشكال والالوان والايحاء بالفراغ . ولكل هذه الدلالة واضحة في مجال الاستفادة من النحت ومن اتجاه الرسم الاوربي . فالفنان ياخذ عدة عناصر ليركب منها تجربة اقرب الى المدرسة التكعيبية منها الى المدارس الاخرى التي ظهرت في بداية القرن او الان . ولكن الاختلاف بين اسلوب دبدوب والمدرسة التكعيبية واضح، ولكن هذا لا ينفي استفادة الفنان من تلك المدرسة في النظر في استعمال السطوح وحتى الالوان . وفي الحالة الثانية نرى الفنان وهو يقوم بعمل تحليلي لاجزاء اللوحة ولعلاقاتها الخطية واللونية والشكلية عامة . ولهذا السبب تندمج العناصر الاساسية وتختفي ملامحها من اجل اعطاء ايحاء اخر يعبر عن هذه العملية .

والنص التالي للاستاذ جبرا ابراهيم جبرا يكشف عن هذه النقطة وعن هدف الفنان :

« يمتاز راكان دبدوب بحسية يجازف بالكثير من اجلها . والحسية لديه متصلة بالفكرة التشكيلية نفسها التي يستخلصها تجريديا من معرفة الاجسام والاشياء معرفة حارة ، فرحة . فالعديد من صوره الاخيرة يمثل عملية اختزال ، يخلص بها الى التجسيد الاخير . والرسام هنا في بحث عن الشكل او اللون النهائي الذي يوحي ، عبر ايجازه المشحون ، بالعالم الكبير الذي يتراكم حوله . وفي هذه – النهاية – تكمن تلك الحسية التي كثيرا تجعل من صورة ، مهما كانت تجريدية ، نصوصا تنضح ببهجة الحياة . »

و « بهجة الحياة » في اعمال راكان دبدوب قضية ترتبط عمليا باسلوب الفنان الذي يحيل المشاهد الى الجوانب الجميلة ، الغنية بالالوان ، والزاخرة بالحركة. فبهجة الحياة المتجسدة في الكثير من اعماله ، تفسر لنا، اذن ، الرؤية الاجتماعية في فن هذا الفنان . والمرتبطة بطبقة اجتماعية واضحة المعالم من خلال هدف الفن الجمالي .

فراكان دبدوب ، وان كان يعالج افكاره او حالات المأساة ، الا انه في الغالب يضفي على معالجاته – الطابع التشكيلي الجمالي ، ثم قبل ذلك ، لا يفصح الفنان عن افكاره بمعادل فني بين – المأساة – والاسلوب الفني ، وهذه القضية ، على اية حال والقضية السابقة ، والعديد من مشكلات فن راكان دبدوب ، تتعلق او ترتبط بالاتجاه التجريبي لديه . الاتجاه الذي دفعه للسير في عدة اتجاهات ، كان محورها الاكثر اهمية ، هو صناعة : اللوحة ، واتقانها من الناحيتين : الحرفية – التقنية – والجمالية .

□ التجريبية :

نصف القرن الماضي من تجربة الفنان العربي في العراق ، كانت قد عبرت عن الكثير من المحاولات التجريبية التي كتب لعدد منها النجاح ولعدد اخر الاستمرار او التوقف . والتجريبية بالمعنى المحدود ، كانت حتمية ، ولكن التجريبية الابداعية كانت بحاجة الى مواهب كموهبة جواد سليم – او محمود صبري – او محمد مهر الدين ، كيما تثمر او تعطى نتيجة اسلوبية مناسبة للواقع العربي في العراق .

وكل فنان تجريبي خلاق ، هو صاحب فكرة . ولقد كان جواد سليم ، او فائق حسن ، او رافع الناصري ، الخ من هؤلاء الذين لايرسمون لمجرد اشباع الرغبة الذاتية – او – الهواية – او لترضية هذا الذوق او سواه – بالرغم من وجود ذلك – اي كانوا – يناضلون – من اجل تاسيس بداية للمدرسة العربية .

والفنان راكان دبدوب الذي درس الفن في ايطاليا كان واحدا من هؤلاء الرسامين التجريبيين ، الا ان الفكرة الاساسية لهذه التجريبية كانت تعتمد على تحديد بنية اللوحة ، وشروط انجاز العمل وفق رؤية فنية متقدمة بمعنى ان تجريبية دبدوب ، قد خضعت لهذا الاتجاه ، بدل ان تعتمد على – المعالجات – الفكرية او الفلسفية ، فما جسده الفنان ،حتى الان ، يبرهن على اهتمام الفنان بالاسلوب ، كمشكلة تحل هدف الرسام ومن الناحية التاريخية فان هدف الفنان يبرر في ارساء قواعد صناعة العمل ، ولكن هذا الاتجاه ، عندما يستمر فترة ليست قصيرة ، لا يبرر اي بمعنى ادق : ان التجريبية لاتبرر الا بوجود فكرة فلسفية تجعل من الفن الشرط المهم للتعبير عنها .

بيد ان راكان دبدوب ، بدل ان يتوسع في مساحة عمله – مخيلته – ركز غالبا على بعض المعالجات الحرفية التي ميزت اسلوبه بالتجريدية ، وبادماج بعض اقسام الفن التشكيلي وبالتعبير عن – بهجة /فرح – الحياة .

ولكن هذا الهدف التجريبي المرتبط بفكرة قواعد العمل الابداعي ، له قيمته الفكرية ايضا . وهي قيمة تعبر عن ضرورة وجود المعادل بين الافكار والتنفيذ ،

بيد ان دبدوب قد بالغ في هذا الاتجاه ، ومن خلال التكرار في اسلوبه لذات المعالجات فكريا او فنيا . وهذه المبالغه وحدها تكشف عن حدود تجربته ، اولا ، وعن حدود تجريبية ، ثانيا .

وعلى ان اقول ، هنا بان كل فنان هو – تجريبي – منذ البدء حتى الاخير ، ولكن الفارق بين التجريبيتين، المحدودة والمبدعة ، ان الاخيرة ، ماهي الا تعبير عن نماء افكار الفنان ، وفلسفته ، باتجاه تجسيد او تحقيق الاسلوب الاكثر تعبيرا عن قضاياه او رؤيته . اما التجريبية الاولى ، فهي المعبرة عن حدود واضحة ، لتجربة الفنان .

وراكان دبدوب حدد تجريبية بجعل العمل الفني وحده هو المعبر عن افكاره . وهو لهذا السبب راح يشغل ذاته بادخال بعض العناصر على العمل الفني كادخال النحت او الخزف والاجتهاد باخراج العمل في افضل صورة مقبولة من الناحية الفنية .

وهذا الطريق ،كما اعتقد يشكل قيمة تجربة الفنان دبدوب ، اي قيمة بحثه في تحويل المصادر الى الى نتائج ، وثانيا : وقيمة الاهتمام بالاسلوب ، كجزء اساسي من مهمة الفنان . فراكان دبدوب ، مثل محمد علي شاكر ، يقيم قداسة خاصة للعمل الفني – مع الفارق ، او الاتجاه – اي انه ، وفي التجريد بالذات ، يسعى الى خلق لغة فنية معاصرة ، لغة لاتنتهي بالصمت او لغة لا تقود المشاهد الى اللغة او الصمت بالمعنى الفكري (الثقافي) لكن تجريبية الفنان ، في الغالب ، تقود الى ذلك .

◻ المراة / والرمز الملغي

اهتمام الفنان في العراق، بالمراة ، كبير . وقد عبر عنها باستمرار كقيمة اجتماعية انسانية ، وكقيمة جمالية ، او كحاجة مادية ضرورية . فلقد لعبت المراة الكثير من الادوار في اساليب الفنانين وفي افكارهم وراكان دبدوب واحد من الفنانين المهتمين بهذا الموضوع مثل محمد علي شاكر ، وعلى العكس من محمد مهرالدين او رافع الناصري اي مثل نوري الراوي ، مع الفارق بان دبدوب الذي يحتفل بالحياة ، من خلال اللوحة ، يذهب الى التجريد ، بينما يذهب نوري الراوي الى المجال الشعري ، الحالم او الاسطوري .

ولكن المراة في فن راكان دبدوب غائبة ! اي المراة المشخصة بالمعنى الواقعي او الرمزي . غائبة الى ان وجودها يرتبط بوجود الاشياء الاخرى . ومادام الفنان من خلال التجريد يعالج معظم و اغلب افكاره ، فان المراة جزء من تلك المعالجات .

بيد ان الفنان الحساس ، والحاد المزاج كمايبدو في اعماله ، يعبرعن علاقة حسية ،شهوانية عنيفة ،عن علاقته بالمراة من خلال رسمها كجسد او كحضور مادي تام . وايضا من خلال – المراة – كرمز لبهجة الحياة ، وعرسها الكبير .

ولكن المراة في اغلب اعمال الفنان ، هي ، مثل الكثير من الاشياء تعبر عن الرمز الملغي ، ان الرمز الذي خضع الى القيم التشكيلية ، التجريدية . فالعمل الفني الذي يتكون من اجزاء مقطعة ، منفصلة ، لجسد امراة، يعبر عمليا عن قيمة تصميمية ، جمالية او حرفية ، ولا يعبر عن المراة كقيمة واقعية .

ومع ذلك فان الناقد يكتشف من خلال هذا الخلل ،قيمة وثائقية دفعت بهذا الفنان ، الى تسجيلها. ولابد ان تحيلنا الى واقع المراة ، رمزيا ، الى ظرفها التاريخي والاجتماعي .

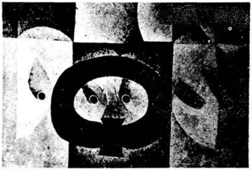
بيد ان راكان دبدوب ، كفنان تجريبي وغزير الانتاج ، قد عالج المراة بمنظور مزدوج : تارة يعبر عن واقعها المستلب بقدرة فنية تعبيرية . وتارة : يعبر عنها وفق رؤيته التشكيلية ، ذات الاتجاه التجريدي .

احيانا تتحول المراة ، مثل الرجل ، ومثل اي جزء آخر ، الى شيء مجرد من الدلالة . او بالمعنى الادق : تتحول المراة الى رمز ملغي . فالوجود المعلن ، في غالبية الاعمال ، هو وجود رمزي ، وجود في حدود العمل ، لكن تحليل الرمز او الرموز وعلاقاتها المتداخلة ، لا يحيلنا الى الخارج بنفس القوة التي تدفعنا الى اللوحة . من هنا فان وجود المراة الرمزي ، الشكلي ، لا يقودنا الى المصادر الواقعية ، الحية ، بنفس الوضوح المرتبط بتقنيات اللوحة وبنيتها .

وقد يكون هذا السبب مرتبط بالهدف الاجتماعي للفنان ، وبرؤيته الى الواقع . بيد ان قناعتي ، وان كانت تنحاز الى المسألتين السابقتين ، تماما ، فانا اعتقد ان راكان دبدوب ، المهتم باللوحة والمعالجات الحرفية ، كما قلنا عدة مرات ، قد حاول ان يعبر عن رؤيته الفنية من خلال افكاره وتجاربه ، فالمراة التي عبر عنها الفنان هي جزء لا ينفصل عن فلسفته في فهم الحياة او الفن . لانها ما هي الا جزء لابد ان يكشف عن جذور وصلات الاجزاء الاخرى . واصلا : عن الرمز الملغي . اي الرمز غير المادي او العضوي .

وبفهم الغاية التجريدية نتوصل الى فكرتنا عن « الرمز الملغي » او بشكل آخر : الرمز الذي اندمج في بناء أجزاء العمل الفني حيث أصبح من الصعب تحديد معناه او قدرته التعبيرية دون فهم العمل او تذوقه ، فالرمز هو اللوحة ، واللوحة هي جزء آخر كالخط والتكوين لا ينفصل عنها الا بالحدود الضيقة التحليلية للناقد .

واذا اجرينا مقارنة بين الرمز لديه ، ولدى محمد مهرالدين ، فالفارق يتجسد في عدة نقاط ابرزها ان



محمد مهرالدين قد كشف عن قضيته الفنية ، وانه لهذا : اخضع الرمز الى المعنى ، وليس العكس . عند راكان دبدوب تتراكم اعداد في علاقات فنية ينـدر ان تفسر بمنهاج خاص سوى منهاج الفنان ذاته والمرتبط اصلا ببناء اللوحة وعلاقتها . فالرمز عنده قد تحول من الواقع الى اللوحة بعد ان اختزل وجرد وتلاشى مندمجا بالمناخ العام للوحة . اما الرمز لدى محمد مهرالدين فواضح وصارم رغم انه رمز مجرد غالبا . والرموز عند راكان دبدوب تندمج لاغراض التعبير عن « بهجة الحياة » ، لكن الرموز عند مهرالدين فانها تعبر عن « مأساة » عمقها الفنان بالايغال في عالم اغلب مكوناته رمزية ومأساوية الخ .

وكل حديث عن الرمز لدى اي فنان يدفعنا لفهم اسبابه ، والعوامل التي ساعدت على وجوده . عند راكان ثمة اسباب ابرزها هو تأثير الاتجاه التجريبي عنده . وثانيا : محاولته المستمرة للخروج على تقاليد العمل الفني التقليدي . وثالثا : اغناء الجانب الجمالي بأجزاء مختزلة قد لا تعبر عن الرمز اصلا ، لكن وظيفتها الجمالية تبقى ذات دلالة رمزية . واخيرا ، هناك القضية التي لم يفصح عنها الفنان ، القضية التي دفعت بمكونات اللوحة الى التحول من الواقعي الى التجريدي ، ومن المادي الى المثالي ، ومن الرمزي الواضح الى الاتجاه الرمزي المتداخل بالعمل الفني والمرتبط به . هذا الرمز اسميه ، بالرمز الملغي : اي الرمز الذي لا يكشف عن غاياته بنفس حساسية الفنان في مجال تكوين بعض اجزاء العمل الفني . »

□ الاجزاء في العمل الكلي :

من خصائص المرحلة التجريبية لدى بعض الفنانين ، هو بروز جانب جزئي اكثر تكاملا من العمل الاخير . ففي هذا الجزء تتجسد الملامح الاساسية في وعي او لاوعي الفنان ، وغالبا ما تعبر عن بداية عملية لاسلوب الفنان . وبتحليل عدد كبير من اعمال راكان دبدوب ، نلاحظ ، وجود المزيد من « الاجزاء » المثيرة والمتكاملة كاسلوب معبر ، ويمتلك شخصية متميزة .

ففي هذه الاجزاء ، نلاحظ ان الفنان يعمل بحرية ، وبعفوية لا يهيمن عليها الاتجاه التجريدي او فكرة تجريد الاشياء والاجزاء ، من جهة ، ومن جهة اخرى : نلاحظ تحقق او تكامل او ترابط الاسلوب بالفكرة . ففي عمل تجريدي الاشكال ، وبرؤية تعتمد على المناخ السوريالي ، نرى ثمة جزء (تعبيري ـ نسبة الى المدرسة التعبيرية ـ او رمزي) ، او جـزء بسيط التعبير عميقة) اكثر تجسيدا لترابط المعنى بالتقنية . وهذا ما يدفع بالمشاهد غالبا الى النظر الى مثل تلك الاجزاء بعد اهمال العمل او اكثر تفاصيل العمل .

ان مخيلة راكان دبدوب التي غدت مرتبطة بالمناخ العام للعمل الفني ولمادته ، غدت أسيرة الى افكار الفنان ومواضيعه ، .وغدت مرتبطة بذلك ، بدل ان تتحرر من هذا التحديد الذي قاد الفنان الى جعل اللوحة الواحدة ، عبارة عن تراكم العديد من التجارب ، او من الاجزاء بشكل خاص . ان هذا الجانب يذكرنا بـ (تركيب) العمل ، والرؤية التركيبية له . ففي هذا الاتجاه تتحول اللوحة الى حصيلة تجارب متعددة النظر او زوايا النظر ايضا ، حيث يحدث بالضرورة هذا الخلل ، ولهذا السبب كذلك تظهر المستويات المتباينة ، وهذا التباين يظهر من خلال مقارنة الاجزاء ، المختلفة ، والتي يجدها المشاهد مجمعة في مكان واحد (اللوحة) .

وهذه المشكلة لها جذر يرتبط بتعدد وجهات النظر في انجاز العمل الفني الواحد ، او في الاتجاه المتكامل في التجربة عامة . وهذا التعدد يقود بالضرورة الى هذا الاختلاف ، والى التباين في مستوى اجزاء العمل الفني .

وما دامت تجربة راكان دبدوب غير متبلورة الا من خلال اسلوبه ، اي من خلال مناخ اللوحة ومعناها ، فان هذا الخلل يتأتى اصلا من غياب الرؤية التي تخضع الاسلوب لها وليس العكس . فالافكار عنده غالبا ما تتلاشى في بنية اللوحة ، لا بتجسيد الفكرة ، كرؤية فلسفية ، وانما لمزج الفكرة او اخضاعها للاسلوب الفني ، وعادة الرسم اساسا .

□ تعدد زوايا النظر :

اية تجربة فنية متكاملة هي تعبير عن فهم ابداعي ومتقدم للاستفادة من المصادر الاولية لهذه التجربة . بيد ان التجربة الابداعية تشترط اساسا او في البدء رؤية فكرية واضحة ومتماسكة ومبررة تاريخيا . بالنسبة الى راكان دبدوب ، فان تجربته الفنية تميزت ، غالبا ، بالتجريب ، او كما قلت ، بالتجريبية ، والمحاولات المستمرة للخروج بنتيجة خلاقة .
هذا المسار العام دفع بالفنان الى : تجاوز الرؤية

الواحدة ، او الافق المحدد ، اي دفعه للتعبير عن (التجريبية) في معالجة شتى المواضيع ومن مختلف الزوايا الناظرة لها .

وباحصاء زوايا النظر ، نكتشف ان راكان دبدوب ، يغامر عمليا في مجال تنفيذ اللوحة ، لكن هذه المغامرة تعتمد على ثقة الفنان بالجانب التقني او المدرسي في اللوحة . بيد ان النظرة الى تنفيذ العمل ، او اجزاء العمل ، وان خضعت الى الهدف الفني ، الا انها كانت تعبر عن عدة زوايا مختلفة في النظر الى العمل .

ففي الكثير من اعماله ، يمزج الفنان بين الموقف الواقعي ، او الطبيعي ، او الرمزي ، او التجريدي الخ وبصورة واضحة في الرؤية ، او الفكرة ، او الاتجاه ، الذي اثر في الاسلوب ذاته ، وهذه مسألة قد تبدو مغايرة لفرضيتنا القائلة بان الفنان كان يخضع الافكار الى الاسلوب ، لكن الواقع-الفعلي للعملية الابدعيه . هنا ، مرتبط عمليا بهدف الفنان ، بيد ان هذا لا يلغي الجوانب الاخرى ذات التاثير في الاسلوب او في الاتجاه الحرفي .

وخلاصة القول : ان تعدد ، زوايا النظر ، قد دفعت بالفنان الى تعدد الاساليب داخل العمل الواحد . والى جعل العمل الفني يتميز بهذا الجانب ، لا بجوانب وحدة الاسلوب او ترابط الافكار بالاشكال .

ففي العمل الواحد ، الخاضع ، حسب قصد الفنان الى اسلوب اللوحة ، نلاحظ تعدد زوايا النظر الى الواقع ، واخيرا ، الى تنفيذ العمل الفني . لكن اسلوب اللوحة الفني يتيح لنا مشاهدة نتائج تعدد زوايا النظر . وبالذات من خلال النتائج الاسلوبية المختلفة في العمل الواحد .

ففي اللوحة الواحدة ، احيانا ، تبرز عدة اساليب متغايرة ، اساليب معبرة عن زوايا نظر مختلفة اصلا .

هناك رؤية سوريالية . واخرى تعبيرية ، وثالثة رمزيه ، ورابعة واقعية ، تتجسد من خلال الاسلوب ومن طبيعة المادة الفنية للاسلوب . اي من خلال ابراز التغاير في المعالجات التقنية ، ذلك التغاير الذي يكشف عن تعدد وجهات النظر الفكرية الموجودة في العمل الفني الواحد ، او في التجربة الفنية عامة .

فالفنان راكان دبدوب ، عبر عن هذا التعدد في مصادر العمل الفني ، وجمع عدة مستويات للنظر في العمل الواحد ، وذلك لمنح تجربة اللوحة ، البعد الاخر او الجديد المعبر عن : حصيلة أخرى .

لكن النتيجة التي توصل لها الفنان ، بسبب غياب الهدف الفكري ، هي نتيجة لا تنفصل عن هدفه في (تقديس) العمل الجمالي ، والمعبر عن (بهجة الحياة) وتألقها .

فراكان دبدوب الذي عبر عن هذه الحقيقة ، يخيل لي ، انه قد حاول وسعى لتوظيف فنه ، لتجسيد هذه (الحقيقة) من خلال الاسلوب ، ومن خلال اخضاع وجهات النظر الى هذه النتيجة .

ولكن بالرغم من هذه الفرضية ، التي تمتلك الكثير من الصحة ، تبقى اعمال راكان دبدوب ، وفي الكثير من اقسامها ، معبرة عن مختلف القضايا الجذرية ، وفي الاصل : معبرة عن وجهة نظر الفنان . فتعدد وجهات النظر ، هي تعبير عن فكرة الفنان ازاء الموضوع ، او بالاحرى : من تجسيد فكرة الموضوع .

والمصدر المهم في هذه النتيجة يرتبط بالواقع الفني السائد واثره في اعمال الفنان ، فضلا عن دراسته للفن الاوربي ، في ايطاليا وتعرفه على مختلف المدارس والاتجاهات والاساليب . ويمكن التحدث عن امانة الفنان واخلاصه للعمل الفني الذي فرض عليه السير في طريق غير محدد النتائج ، بدل ان يتخذ من اي اسلوب كاتجاه فني له . وبتحليل دقيق لاعمال الفنان لابد ان نتوصل الى فهم تلك العلاقة المتينة بين الواقع والفن ، واصلا المعبرة عن انعكاس الواقع وفوضاه . فلقد عاش راكان دبدوب ذات السنوات القلقة في تاريخ العراق الحديث ، وتأثر بها ، ليجسدها بأعمال فنيه تتميز بالقلق الاسلوبي فضلا عن القلق الفكري . وهذا التجسيد لم يكن عابرا او خارجيا ، وانما على العكس يمكن القول ان تجربة دبدوب لا تفهم دون فهم طبيعة الواقع ، والواقع الاجتماعي قبل كل شيء .

فكل تجربة فنية ، كما اعتقد ، هي انعكاس للواقع السياسي / الاجتماعي ، وهي ايضا ، انتماء الى فكرة او اتجاه اجتماعي ، في الحاضر ، او مرتبط بالمستقبل . وهذا الانعكاس او الانتماء لا يتاتى الا من خلال الذات الابداعية ، ومن خلال الطراز الفني الذي يختاره الفنان . اما راكان دبدوب ، فقد اختار هذا التعدد ليحيط بالمصادر الاساسية لتجربته ، انه مثل جواد سليم ، ومع الفارق طبعا ، عبر عن العديد من الحقائق او عن طبيعة تحولات الواقع عامة ، والفني خاصة ، في هذا الاتجاه الذي شمل تجارب متباينة ، ومتغايرة . ولولا هدف الفنان بانجاز عمل فني متقن ، فنيا ، لكانت المصادر قد اثرت في اسلوبه باتجاه معاكس تماما . لكن راكان دبدوب استطاع الامساك ببعض التقاليد الفنية والسير بها في اتجاه يربط بين الافكار والطراز الفني . »

□ اشارة اخيرة :

تحتم علينا الدراسات النقدية ، والتاريخيه ايضا : ان نشير دائما الى طبيعة الواقع ، الاجتماعي ، والفني ، الذي ظهر فيه الفنان . وفي حالة راكان



دبدوب ، الذي درس الفن في ايطاليـا ، نتعرف الى الحقائق التاليه : انه جاء بعد تبلور تجـربة جيـل الرواد . بعـد جواد سليم وفائق حسـن وحافظ الدروبي . وانه عـاش في الفتـرة لتي اعقبت ثورة ١٩٥٨ .

والحقيقة المهمة التي ظهرت وما تزال تظهـر في اعمال الفنان ، هي ان راكان دبدوب ، يعبر عن امتداد للقلق الاسلوبي الذي عبر عنه حافظ الدروبي بشكل يفوق اي قلق ظهر لدى اي فنـان آخـر . فقلق الدروبي ، على العكس من قلـق جـواد ، ارتبط بالاسلوب ، او بحدود اللوحة كتعبير عن الفن . واعتقد ان راكان دبدوب قـد تاثر كثـيرا بالدروبي ، او بالاحرى ، عبر عن تجربة الدروبي ولكن في مسار متقدم نسبيا . فالتجارب الكثيرة والمختلفة عنده استطاعت ان تجسد المزيد من الحالات ذات الارتباط الاجتماعي . ولكن اهمية تجـربة الفنان تكمن في اخلاصه لذاته او بالاحرى الى اسلوبه الفني . هـذا الذي يتذبذب بين اتجاهين : الاول : تاريخي ، اي يعبر عن دلالات زمانية ومكانية يمكن التعرف من خلالهما على الواقع العراقي ، واقع مدينة الموصل مثلا ، والاشارات الاخرى المرتبطة بالبيئة ، والاشكال المستمدة منها . والمسار الاخر لا زماني تماما ، او مجرد تحديد الزمان والتشخيص المكاني . ودراسة المسار الاخر مهم في اعمال او اتجاه الفنـان ، وهـو مسار يظهـر لدى عشرات الفنانين العراقيين الاخـرين . وفهـم هـذا المسار لدى راكان دبدوب لابد ان يرتبط برؤيتـه التجريدية اساسا ، وثانيا : يعبر عن وجود فاصل كبير وحتمي بين الفنان ومصادر تجربته الفنية . بيد ان هناك فرضية تشير الى ان راكان دبدوب قد فعل ذلك للتعبير عن الاتجاه الفني الشامل ، الكوني ، والخروج بالتجربة الفنية من اطارها المحلي المحدود الى التجربة الشاملة القادرة على ان تكون لغة جديدة . وفي هذا الاتجاه يمكن ملاحظة استفادة الفنان من (روح) التراث القـديم ، ومن اشكاله ايضا . ولكن فائدة دبدوب من التراث لا تبرز بنفس القوة في خلق لوحة معاصرة تنتمي الى القرن العشرين ، وبالذات من خلال نظرة فنان شرقي يعيش في واقع فني معين .

واخيرا ، فقيمة تجربة راكان دبدوب ، لا تكمن في ما قدمه حتى الآن ، فحسب ، بل في ما سيقدمه من خلال تجاربه وابحاثه . فلقد برهن دبدوب عمليا عـن قيمة البحث والتعمق في التجارب ، وانا اعتقد ، ان السنوات القادمة ستبرهن على شيء مهـم وهـو ان الفنان دبدوب ، سيجسد الاسلوب الاكثر ارتباطـا بذاته ، والمعبر عن وحدة داخلية بين افكاره ، ونتائج هذه الافكار في الخط الفني . لكن هذه النتيجة ستكون الحصيلة او الجواب لهذه التجارب الكثيرة ، السابقة ، والا فان استمرارية الفنان بهذا الاتجـاه التجريبي ، تبقى ناقصة ، وبحاجة الى فكرة اساسية تبرر لنا هذا النتاج ، وتقنعنا بهذه الحياة الفنية . ولقد اشرت في سياق هذه الدراسة الموجزة ، الى وجود هدف لدى هذا الفنان : هدف خلق اللوحة الفنية المتكاملة . وانا اعتقد ان هذا الهدف ، بالنسبة لتجربة دبدوب ، يكفي للخروج بنتائج فنية لا يمكن الاستغناء عنها بالنسبة لتجربة الفنان ، أو بصدد تجربة الفنانين في العراق : ذلك لانها تعبر عن فهم جاد وعميق لمكونات اللوحة ، والى هدفها الانساني . »

تولستوي

والشكل الروائي في "الحرب والسلم"

□ بيرسي لوبوك
□ ترجمة: عبدالستار جواد

الرواية العظيمة الرائعة ، الرواية المشهورة والتي تمتاز بسعة الافق وتكون في ذات الوقت زاخرة بالحياة ، صعبة المراس مثل هذه الرواية هي الكتاب الذي يتعين ان نضعه في رأس اعتباراتنا . هذه الرواية يجب ان تكون قد اعترف بها عالميا كعمل عبقري يعتبر مؤشرا بارزا .

تلك هي الرواية التي اتوق الى ان اتفحص شكلها ولا ارغب في مناقشة ماتمتاز به .لابد لهذه الرواية ان تكون كتابا ليس ثمة من حاجة لاطرائه ولكنه يستحق اي اطراء باستمرار .

كذلك يتعين انتكون ذائعة الصيت ، وهذا مايحدد هذا الصنف، ذلك أن الرواية التي يقر الجميع بقيمتها الابداعية المتفردة ، قد يكون من السهل تجاوزها، ولكن التي نقصدها هنا هي التي لا يتعين علينا ان نطريها وحسب ، وانما ندمن تلقائيا على قراءتها .

وطالما اننا معنيون بصعوبة تحديدشكل الرواية . فليكن ذلك مثالا واضحا لهذه الصعوبة اذ ثمة حالة متطرفة جدا حيث لا يمكن تغافل السؤال .انها رواية رحبة المدى تمتد الى افاق عريضة ولسنوات عديدة ، رواية مسهبة زاخرة بالناس والاحداث .

في الواقع لقد تم طرح الكثير من هذا النوع الادبي وربما صار يقتصر على رواية واحدة هي « الحرب والسلم » .

بالنسبة لرواية « الحرب والسلم » لا أظن أن هناك من قد أشار الى أن تولستوي قد انتج أنموذجا للشكل المتكامل . لا بل انها عبارة عن نظرة شاملة لاناس وأماكن ومدى واسع اصطفت فيه الجيوش ، فهل يتوقع أحد من كتاب كهذا أن يكون قد ألف بشكل دقيق ؟

انه زاخر بالحياة من كل وجهة ، كتاب لامع دائم الاثارة ، وقد جاء هذا الانطباع الشامل نتيجة لعمق ابداع تولستوي . ولو كانت الرواية واسعة فعلا سعة الحياة ، فان تولستوي يستطيع بيسر أن يملأها ، خاصة وأن طاقته الابداعية الكبيرة لا يبدو أنها توشك على الانتهاء . ان تولستوي على استعداد دوما لان يضم المزيد من نواحي الحياة ذلك أنه مقيد فقط بالحاجة لان يوصل الرواية الى نهايتها في مكان ما .

على أن هذه السيطرة العظيمة على هذه الجوانب لا تشغل الا نصف طاقته لانه يذهب الى أبعد من ذلك أكثر من أي كاتب آخر ، بل انه يتناول تفصيلات المشهد والحادثة المتفردة والظل الرقيق للشخصيات باشراقة بارعة ودقة متناهية . ليس بمقدور أحد أن يتجاوز ، أو يدنو من سهولة السيطرة التي يعالج بها الموضوع الذي يتوفر عليه مباشرة ، من تزاحم الشخوص وزهو الشباب، ربيع الغابة المشرق ، غلام يمتطي حصانه وأيا كانت المشاهد التي تسوقها أمام القارىء شمولية نظرته ، فهو يصوغ من كل ذلك صورة جميلة وحقيقة مطلقة .

ازاء ثراء وعمق رواية « الحرب والسلم » قلما يثار السؤال عن شكلها العام ، بل يكفي تصوير مثل هذا

العالم فمن غير المجدي البحث عن التناسب والحبكة في كتاب يضم عالما كهذا · ولكن لهذا السبب نفسه ، أعني وجود أشياء كثيرة في الكتاب من شأنها أن تقلل من الانتباه الى شكله ، أصبح من المهم جدا السؤال عن الطريقة التي ألف بها · ان الشك والحيرة يشكلان تحديا للنظرة التي تنشد الاستطلاع وقد يكون من الافضل أن يكون التأليف الرصين على هذا الغرار أمرا غير ممكن ولكن ليس من السهل أن نحدد بالضبط النقاط التي لا يوفق فيها تولستوي · فاذا كان التأثير العام لكتابه غير قاطع فان ذلك راجع الى تألق أجزائه وشكلها المتميز · ليس ثمة أي شك في سيطرته على الشخوص ، ولن يضل تولستوي طريقه بين عشرات الرجال والنساء الذين يضج بهم الكتاب ففي سلاسل المشاهد التي لا حد لها والحوادث ليس ثمة مشهد أو حادثة واحدة تدل على رغبة مترددة ، بل ان الرواية تستمر بالانسياب وثمة الكثير قبل أن يبدأ القارىء في تفحص اتجاهها ·

يلوح لنا أن تولستوي يعرف تماما أين يذهب ولماذا وليس ثمة أي شيء في أي لحظة يشير الى أنه لا يمتلك السيطرة الكاملة المحكمة على فكرته · ربما في النهاية فقط نعود للوراء فنعجب بها ·

ما هو موضوع « الحرب والسلم » وعم تدور هذه الرواية ؟ ليس هناك جواب جاهز محدد ولكن لو كان علينا أن نكتشف ما هو خطأ في الشكل ، فان ذلك هو السؤال الذي نلح عليه · ما هي القصة ؟ قبل كل شيء هناك تتابع في صور الحياة التي تعيشها أجيال معينة ، الشباب الذي يؤول الى النضج والكمال ، الفرص التي تلتقي أو تتعارض وتتجدد ، الامل الذي يزدهر ثم يذوي ليعاود الظهور في حياة أخرى ، الشيخوخة التي وهنت وهي تتطلع الى شعلة الشباب مرة أخرى ، تلك هي مادة الرواية ·

في رأيي يبدأ الكتاب في النمو من فكرة مسيرة الاجيال التي تتغير وتتجدد دوما فقد تم اختيار الشخوص للوضوح الذي تجسدت بواسطته هذه الرواية فيهم · لهم نظراتهم ومواهبهم المختلفة وأمزجتهم وطباعهم الخاصة ، الا أنهم صغار بالنسبة لشباب كل زمان ومكان ، وبهم تنبض القصة بالحياة في الوقت نفسه · ان أسرة روستوف تضج بهذه الاشياء ، ذلك أن آل روستوف هم أناس بسطاء مرحون يتسمون بسرعة البديهة · ثم هناك منزل « بولكو نسكي » القديم الموحش مع « آندرو » الكريم المتشكك و « ماريا » المسكينة الساذجة والغيورة المكبوتة ·

أضف الى ذلك نوعا آخر من الشباب فهناك بيتر بيزوخوف صاحب الملايين ، بدين مربوع الا أن عقله يضج بالعقائد والطموحات التي تمسك بها آندرو بكل آماله وليس هو · تلك هي الطليعة الرائدة التي تضم وراءها



الكثير الكثير ، شباب وشابات في كل منعطف يتدافعون لكي يأخذ كل مكانه كجيل جديد · لن يؤثر في الرواية أن يكون هؤلاء الرجال والنساء من سلالة واحدة وقرن واحد جنودا وسياسيين وأمراء ، روسا في عصر الازمات ، فهم كذلك في كل الظروف التي يضج بها عصرهم والمكان الذي يوجدون فيه وكان عليهم أن يكونوا من طراز ثانوي · أساسا ليسوا هم من الروس وانما هم شخصيات برزت في المسيرة العظيمة ، وهم هنا في تضاعيف الرواية لانهم شباب وليس لانهم أمل روسيا الصاعد في عهد « أوسترلتز » و « بورودينو » ·

لقد وقع عليهم أولا أن يمثلوا دائرة الميلاد والنمو والموت ثم الميلاد من جديد · انهم يمثلون القصة الازلية التي لا تتبدل في كل زمان ومكان ، وما فوضى القرن الجديد الذي كان قدرهم أن يولدوا فيه الا حادثة من الحوادث · ان بيير وآندرو وناتاشا هم أطفال الامس واليوم والغد وليس ثمة شيء عند أي منهم لا يصلح لكل الازمان · لم يفكر تولستوي بأن يظهرهم كأطفال أنجبتهم ظروفهم الخاصة كجيل تشكل من نضال تأريخي ، بل كان يراهم ببساطة تجسيدا للشباب · والامر يبدو اليوم مثيرا للدهشة بالنسبة للقارىء الانكليزي وهو يلحظ مدى الاخلاص الذي تمثل به شخصيات تولستوي روسيا القرن التاسع عشر وشباب القرن العشرين في انكلترا · ان الامر واحد فالحياة في موسكو يومذاك هي ذات الحياة في لندن اليوم ، شريطة أن تكون غنية بما فيه الكفاية وحسب ·

أما العمر الطويل فهو مدعاة للزوال وقد عينت فيه مدته (ليس بعمق شديد) وله أيامه المحددة هنا وهناك · ان نيقولا وناتاشا ينتميان دوما الى أكثر أنواع الحداثة جدة وعلى هذا الشكل يكون الباعث الرئيس الذي يبدو لاول وهلة وكأنه يشكل أساس الكتاب بالرغم من اسمه ،

وهذا هو أكثر أركان القصة اشراقا كلما أجلنا التفكير الحر السريع فيه .

ان الحرب والسلم في هذه الرواية حادثتان عرضيتان وليستا جوهر الموضوع ، فالمشهد التأريخي قد استعمل كنقش وخلفية اذ يظهر من وقت لآخر بالنظر لاهميته في تهدئة أقرب حركات الحياة ، انه يبرز بقوة كبيرة طبيعة الشباب من الناس ، والرواية التي تمثل نهضة الجيل لا يمكن تصورها في أي مكان بشكل أكثر حدة وادراكا مما هي عليه في مثل هذا الزمن من التحول .

لقد أحسن تولستوي اختيار اللحظة المناسبة لبداية قصته المؤثرة جدا والتي أصبحت انموذجا في أوربا قرنا بعد قرن . الا انه ، من وجهة النظر هذه لم يتم ربط سلسلة المشاهد المتنوعة بسبب الحرب ، بل كان ذلك بواسطة فكرة اخرى أكثر شمولا وهو ما نزال نطمح من فكرة المجرب ، فالشباب والشيخوخة ، المد والجزر المتكرر ـ تلك هي الفكرة الاساسية لرواية تولستوي . هذا ما يبدو الكتاب عليه الا ان تولستوي دعا روايته «الحرب والسلم» في وقت يستثير فيه الشكوك ، فهل انه يؤمن بأنه نفسه هو الذي كتب تلك القصة ، وليست قصة الشباب والشيخوخة ؟

انني افترض بأن تولستوي قد اختار عنوان روايته دون كبير اهتمام (وليس هو الوحيد في هذا) ولذلك نجده يؤكد الجانب الخطأ من رغبته ، ولكن ثمة أشياء في الرواية تشير الى ان العنوان فعلا يمثل الكتاب الذي خطط له . لقد أشرت الى المرور بالباعث الانساني الكبير حيث يقع الخط الثاني من الفكرة ومن الواضح ان المؤلف يتبع ذلك .

ليست دورة الحياة مستمرة بحيث أن ثورة الامم فيها تكون مجرد حادثة أو ضجيجا أو غزوة نابعة من لا شيء ولكنها الكفاح نفسه ، الاضطراب الذي لا علاقة له بالموضوع هو الذي يصبح الباعث للقصة .

لقد أصبحت «الحرب والسلم» تلك الرواية التي تتسم بالتعاقب القديم ، الموضوع الذي يتطور خلاله شكل الكتاب . ان المحور ينتقل من ساحة الحياة الرئيسية وهو غير قومي أو تأريخي ، ثم يعزز نفسه في حقل الصراع العنصري يجسده القلق المدمر الذي عم أوربا بعيد الثورة الفرنسية . وسرعان ما يغير الشباب مفاهيمهم ذلك انهم لم يعودوا هناك من أجل أنفسهم وحسب يحرسون الشعلة في ساعة معينة ، فلقد تم اعادة تنظيمهم بتحيز وتشنج في علاقة جديدة بحيث أصبحوا يمثلون شخصيات الثورة الروسية في تأثر الشرق والغرب بالصدام النابوليوني . انه تناقض عظيم حقا قياسا الى خيال تولستوي العملاق ، فهو ، بيد واحدة ، قد أمسك بأكثر المواضيع سعة في العالم وهي القصة التي تعتبر كل قصص العالم الاخرى ثانوية بالنسبة لها ، ولم يرضى بذلك فقد قدم لنا باليد الاخرى ، صداما تاريخيا لا يبدأ أحد مشاهده بأقل من ايماءة مذهلة .

كل ذلك وليس في الكتاب أية اشارة تدل على انه كان عارفا بما هو فاعل ، بل من الواضح تماما انه لم يكن يدرك انه كان يكتب روايتين في آن واحد . مثل هذا السهو ليس غريبا على العباقرة بل أستطيع القول بأن القلة القليلة تستطيع اتيان ذلك من بين الكثرة الكاثرة التي تمارسه . الا ان روايتين من هذا النوع وملحمتين خالدتين تم تناولهما بسرعة وتمت كتابتهما في الفي صفحة وتداخلتا دون تخطيط أو تكلف وفي بناء هادىء غير مضطرب ولا معقد وبأسلوب من البساطة المشرقة ، كان عملا بطوليا يستدعي عبقرية تولستوي ويدل عليها .

ان رواية «الحرب والسلم» هي من مثيل الالياذة ، قصة أناس بعينهم ، وهي الانيادة التي هي حكاية أمة حفظت في كتاب واحد من لدن رجل واحد لم يدر انه كان هوميروس وفرجيل واحدا بعد الاخر .

وهل من الممكن ان نجادل بأن تولستوي كان يدرك طبيعة المهمة التي الزم نفسه بها وانه دمج الموضوعين بوعي منه ؟

لنقل بأنه أراد ان يضع قصة الحياة الازلية في مواجهة الفوضى العارضة التي تحدث مثل هذه الثورة في كتب التاريخ ولكنها تمضي تاركة القصة الاخرى وهي ما تزال تنساب خالدة .

ربما كان تولستوي قد عقد النية على ذلك ولكنني اذ انظر الى هذا الكتاب وحسب ، فانني لا أستطيع أن أرى أية اشارة الى ذلك في طول الرواية وعرضها ، ولست قادرا على ان أكتشف أية زاوية يمكن أن تلتقي عندها القصتان أو تخرجان بانطباع واحد . فليست احدى القصتين ثانوية بالنسبة للاخرى وليس ثمة فوقهما شيء (وأي شيء بعد ؟) يمكن أن يرجعا اليه ولم توضعا سوية من أجل اظهار تناقض ما ، فلا شيء ينتج من تجاورهما .

من وقت لاخر فقط وبلا قاعدة وأضحة أو سابق انذار ، تتوقف احدى القصتين لكي تبدأ الثانيه من جديد ، وأظن ان من الممكن ان نحدد الاماكن بعينها التي تطرأ عندها التغيرات ، ليس ذلك دوما ، حتى في نهايه أحد الفصول وانما عرضا في منتصف احدى الصفحات . ان القارىء يشرع في البحث عنهما وفي النصف الثاني من الرواية تنتشر هذه التحولات بحرية .

ان انسياب القصة البطيء الثابت ، القصة الاولى كما أسميها ، التي ترتكز على الحياة الخاصة لعدد من الشباب وتجمعهم سويه ثم تفصلهم ، تجهم طراوتهم ، تحملهم بعيدا من مغامرتهم الموعودة الى ظروفهم الخاصة

حيث نصيبهم فقط نقل نعمة الشباب الى الاخرين ثم الانسحاب حالما تعود المغامرة مرة اخرى – ان هذا الباعث الذي يبدأ به الكتاب وينتهي لا بل يرتكز عليه بشكل ثابت ، تقف بوجهه مشاهد المعركة الرئيسية (بعض هذه المشاهد وليس كلها) مع أصداء الاقدار الامبراطورية التي ألف تولستوي منها قصته الزاخرة بالاعمال البطوليه لوطنه في ماضيه العاصف بالاحداث الجسام ·

هذه الاخيرة قصة هائلة ولكن ليس لها تاثير على الاخرى لانها قصه عالميه لا تنتمي الى عصر معين أو بلد معين ، انها أسطورة كل العصور يحكيها نيقولا وناتاشا ولكن كذلك من الممكن أن يكون قد قصها أبناء وبنات ملك طروادة ·

بالنسبة لنيقولا الشاب في جميع الازمان ، فان نزاع الامبراطور والقيصر هو المناسبة التي من الممكن أن تصبح أفضل ذروة لمغامرته الا انها ليست أكثر من المناسبة وليست أساسية بالنسبة لها طالما انه بطريقة أو أخرى يستطيع أن يصل هذه الذروة في أية مرحلة ·

ان رواية «الحرب والسلم» جديرة بأن تصوغ له حياته سواء كان ينتمي الى طروادة القديمة أم الى أوروبا الحديثة ، ولكنها قصته هو ، قصته وقصة رفاقه فلماذا نراهم فجأة ينسحبون الى الخلفية مع الشخوص الذين تتألف منهم رواية الحرب الخاصة هذه والباقية في الاذهان ؟

من أجل ذلك حدث ما حدث ، فها هي الحرب الان بجنرالاتها وملوكها في الجبهه الامامية ، وذلك هو موضوع الرواية ·

ان الكسندر وكوتوزوف ونابليون ومورا قد أصبحوا الممثلين الرئيسيين الذين تقاسموا تمثيل المسرحية · في هذه الرواية استبعدت حالات الحب وطموحات جيل الشباب التي هي حتى الان مركزية ، الى مناطق ثانوية حيث ثمة أصقاع شاسعة لا تظهر فيها أبدا ، وكثيرا ما كان تولستوي يتساهم تماما وقد اكتشف فكرة جديدة لجمع شمل الكتاب الثاني وهي عبارة عن نظرية انطبعت لدى القاريء نتيجة للتكرار الصارم ، باعثه الملل في العديد من الصفحات ·

ان معنى الرواية ، ولعل من غير المعتاد أن يجافي تولستوي احساسه الغني وهو يبسطه لنا ، يكمن في العلاقه بين رجل القدر والقوى التي يحلم بأنه يوجهها ، وهذا موضوع رفيع الا ان تولستوي لا يستطيع أن يدعه يترك أثره بنفسه ، ذلك ان تولستوي القادر على أن يجعل القصة تلقي بنفسها على القراء لا يمكن تجاوزه فهو يستطيع أن يقحم في كتابه فصولا طويلة مملة من التعليقات والتفسيرات ، فصولا جاءت على غرار كتب المحاورات من أجل ألا يفقد جدل مسرحيته ·

ولكن القاريء يستسهل أخيرا هذه الاستطرادات المضجرة فأينما ورد ذكر «المؤرخين» فان القاريء يعلم ان بضع صفحات يمكن أن تطوى دفعة واحدة وربما ندع تولستوي يسخر من النظريات التقليدية في الاسطورة النابليونية ثم نلتقي معه مرة أخرى حين نجده يكتب رواية ·

ان حكاية الاعمال البطولية القومية تكون في أوج عظمتها وفي كل المجالات ، حين يبتعد تولستوي عن كتابة كراريس القصة الثانية ، ولو كان بامكاننا ان ننسى بسهولة الوعد الاول الذي قطعه المؤلف في كتابه فلن يكون ثمة شيء أكثر تأثيرا من تصويره للجماهير المتخبطه في كل من أوربا وروسيا وهي تلتقي محض صدفه عند الامر الجازم لقلة من العقول المحدودة ، قلة ضئيلة محدودة جدا بحيث أن سخرية ادعائها بأنها الموجهة للقدر قد سطرت في كل المشهد ·

ها هو نابليون قبل أن يجتاز نهر نايمن ، نابليون عند مشارف موسكو ، مجلس الحرب الروسي يقف وراء بورودينو (تراقبه بوفار الطفلة مالاشا من زاويتها) وأينما يظهر كوتوزوف فان كل ذلك انما هي انطباعات ترجع تماما الى ذات الدائرة فليس لها تأثير بالنسبة لقصة بيتر ونيقولا فهي لا تتجاوزهما وانما تعتبر قمة في حد ذاتها ·

ان هذه الانطباعات ليست كافية ولم يتم تاليفها بشكل صحيح لكي تكمل الكتاب الثاني الذي شق طريقه الى الاول ، ذلك ان دورة الحرب ودورة السلم اذ تتميز عن دورة الشباب والشيخوخة فهي تتفكك الى شظايا متكسرة أما حجمها والمدى الذي تذهب اليه تلك المشاهد فينطوي الى رواية تمتد بامتداد الحرب والسلم الخالدة وربما يمكن ملؤها كلها بشخصية كوتوزوف ونابليون لو كانت هناك معالجة كاملة لقصتهما ، ولن يتركا مجالا لاحد آخر · ولكن طالما ان هذه الاشياء قد بترت فقد تم معالجة كل من هذه الشظايا المتكسرة بما ينسجم مع وجهة النظر التي تختلف عن وجهة النظر في بقية الكتاب ·

كما يتعين ملاحظة ان خطوط الانقسام التي يمكن أن تحدد بدقة كما أشرت ، ليس لها أبدا ان تشطر المشاهد السلمية للحكاية عن المعارك وأساليب النضال التاريخي بحيث تترك كل واحدة على جانب ·

أحيانا تستخدم الاحداث العامة الرئيسية كما يتطلبها الموضوع الاول للرواية مثلما تستخدم المواد التي تجسدت فيها قصة الشباب · على سبيل المثال تأمل أحد المقاطع التي تصف المعركة في الرواية حيث يكون نيقولا شابا يقع تحت وطأة الحرب لاول مرة ، فنراه يروح ويجيء مذهولا وهو يصرخ كالطفل الضائع ، تتأجج فيه البطولة ثم يهرب كالارانب طلبا للنجاة ·

وكما يعرض ذلك تولستوي فان هذه المعركة أو جزءا كبيرا منها انما هي موضوع نيقولا ، اليه ترجع وهي جزء من تجربة تكشف حياته وتثري احساسنا بها .

مرة اخرى نجد العديد من الفصول المدهشة التي تعالج مسألة الاستسلام وحريق موسكو الهائل ، تتمثل في حياة بعض آل روستوف الذين يتعذر كبح جماحهم ، أو شخصية بيتر في سجنه المزري اذ تأطر المشهد في ضميرهم .

في كل تلك الاحداث وغيرها مما يشابهها ، يكمن تاريخ العصر في الخلفية ، في مواجهتها حيث حياة أولئك الذين أثر التاريخ فيهم تأثيرا بالغا ، تراقب بدقة من أجل تلك الاحداث . ولكن الامر يختلف بالنسبة لسلسلة الصور الاخرى للحملة التي تمتزج بهذه الاحداث ، ذلك ان مسلسل الصور هذه يثير الاعجاب ، ولكنها تعرض أمامنا الفكرة التي تراود حياة أناس معينين والتي يكمن فيها بقوة (كما اعتقد) أوسع اهتمامات الرواية .

فمن العاطفة الكبيرة التي نتحسسها من خلال الشباب الذين يتعرضون لها ، تتحول الحرب الى عاطفة لدينا ، ينقلها لنا الذي يحكي الرواية اجمالا كمشهد يواجهه مباشرة بدلا من أن تنعكس في تجارب الجيل الجديد . صحيح ان موهبة تولستوي الكبيرة تقوده من حين لاخر بعيدا عن مجرد الحكاية التي يحكيها على هواه ، ولكن في نقاط حاسمة يعرف تولستوي انه من الافضل ألا يقص الحكاية بنفسه ، بل انه يقدمها عن طريق عقل المتفرج ، نابليون أو كوتوزوف أو الفتاة الصغيرة التي جلست عند المدفأة في الزاوية ، وهو في ذلك يستعير عدم المباشرة والتأثير المتزايد للقصة التي نشاهدها كما يتصورها عقل الاخرين .

الا ان تولستوي يختار متفرجه عن طريق الصدفة دون أن يتبع في ذلك اسلوبا ثابتا . فالفكرة الاساسية هي فكرته بقدر ما هي فكرة الذي يقص الحكاية بحيث ان التأثير العام لتلك الصور يتم كليا بشكل يختلف عن ذلك الذي يحكم قصة الشباب . ففي تلك القصة ، رغم ان هناك أيضا اسلوب تولستوي البعيد عن الاسس الثابتة ، يتركز التأثير بشكل رئيسي على اسهامنا الحر في آمال ومخاوف وتأملات النخبة القليلة . ذلك اننا في حالة من الحالات نجد تولستوي مباشرة بجانبنا يقص أحداث الرواية ، وفي حالة أخرى نجد بيتر وأندرو ،نيقولا ، ناتاشا الذين هم معنا وحوالينا ، وعندها يختفي وجود تولستوي .

هنا اذن يكمن السبب ، أو على أية حال أحد الاسباب التي جعلت الشكل العام لرواية «الحرب والسلم» لا يحقق ما تطمح اليه الانظار كما افترض ذلك . انها عبارة عن فوضى حبكتين روائيتين ، فوضى يغطيها اسلوب تولستوي الهادئ المنساب ، الا ان هذا القناع تزيحه النظرة الشاملة للرواية حين ينظر اليها كاملة . ليس لهذه الرواية مركز وسط كما ان من الواضح جدا ان تولستوي غير مكترث بالنقص الذي -لابد ان يستنتج المرء ان تولستوي لم يدركه أبدا . ولو ان الامر كان كذلك فمن المؤكد انه كان سيبدي ذلك وسنجده عند نقطة معينة أو اخرى يحاول ان يمزج قصته في قصة واحدة مخترعا نظاما أو خطة يمكنهما أن تضمهما سوية مؤسسا المركز في نقطة ما .

ولكن لا ، فهو يغذ الخطى عبر صفحات كتابه دون أن يكون ثمة هاجس كهذا .

في الواقع ان ثقته بنفسه هي التي اكسبت الرواية مثل هذا الوضوح والبيان . ولو ان تولستوي كان كذلك فانه لن يفعل أكثر من أن يصدع سطح الرواية وهو يحاول أن يقحم المادة التي في يده بنوع من أنواع الوحدة التي لا يكون التعارض فيها أساسيا . وربما يبدو نقدنا لهذه الرواية شيئا تافها اذا أضفنا الى ذلك ، كما هو واجب ، ان رواية الحرب والسلم بكل هذا انما هي واحدة من أعظم الروايات العالمية لانها صورة للحياة لايدانيها شيء أبدا في فخامتها وجمالها

وماذا سيكون الامر ؟

ان واجب الروائي هو ان يبدع الحياة ، وهنا الحياة فعلا . ان الحصول على الشكل الناضج المنسجم مطلوب وسيكون من الحسن الحصول عليه ولكن ذلك هو كل ما في الامر ، فلدينا رواية عظيمة بدونه .

وهكذا أصبح لدينا الان رواية الحرب والسلم مضافا اليها عظمة أخرى هي جمال الشكل ولكن ربما ما يزال هناك ما هو أكثر فخامة ، رواية ليست على غرار هذه وحسب .

قد نحصل على رواية تكون صورة للحياة أكثر رشاقة وصدقا وانسيابا وقوة . ان أفضل الاشكال هو الذي يستخدم مادته أفضل استخدام وليس هناك تعريف آخر للشكل في عالم الرواية . ان الكتاب المحكم هو الذي يتحد فيه الشكل بالمضمون بحيث يصعب تمييز الواحد عن الاخر ، انه الكتاب الذي أتى على موضوعه برمته ضمن الشكل ، ذلك الشكل الذي يعبر عن الموضوع كله . فحيثما كان ثمة تنافر أو صراع بين الاثنين ، كان هناك حشو لا طائل تحته ، أو ان هناك مادة ناقصة وفي هذه الحالة يكون شكل الكتاب الماثل أمامنا قد فشل في ان يعطي الفكرة حقها .

ويلوح لي في رواية «الحرب والسلم» ان القصة تعاني من النقص في الشكل في موضعين . لقد أصيبت بأضرار في النقطة الاولى بسبب اقحام قصة اخرى غير

مناسبة ، نقول أصيبت بضرر لانها فقدت كبرياءها في أن تقف مستقلة بنفسها ٠

ولو ان القصة كان يراد لها ان تكون دراما الشباب والشيخوخة أو دراما الحرب والسلم ، ففي كلتا الحالتين ستكون بشكل لا يمكن مقارنته ، أكثر تأثيرا لو ان كل هذه الثروة العظيمة في مادتها قد استخدمت من أجل تحقيق هدفها لان كل ذلك سيكون في حبكة واحدة ٠ أضف الى ذلك ان القصة في كل من الحالتين مرة اخرى ، ستكون ناقصة ولا تنتهي احداهما وليس لاي منهما أن تنمو بشكل كامل بسبب حجم الكتاب كله ٠

ولكني سأعود مباشرة الى هذه النقطة ، على الاقل فيما يتعلق بواحدة منهما ٠

ان الاعتراض على الشكل المفكك ، غير المحكم لرواية تولستوي هو انها فرطت في موضوعها ٠ والنقد لا يؤسس هذا الاستنتاج على شيء ، وانما فقط على الضرر الذي أصاب القصة والذي يتمثل في خسران قيمها الكامنة كلها ٠

فهل ثمة في رواية الحرب والسلم شيء أحسن من أن ادراكها للفكرة العظيمة من السهل نسيانه ؟

ليس من السهل نسيان ذلك فقط ، بل نادرا ما يلاحظ ذلك في القراءة الاولى للكتاب ، وانني أتحدث عن قاريء واحد على الاقل ٠ الا اننا في كل مرة نعاود فيها قراءة الكتاب نجد قيمته الكامنة أكثر مثولا للعيان فهي تبرز بشكل أكثر وضوحا وفي كل مرة تتداخل في موضوع الكتاب الذي نبحثه ٠

في الواقع ، في كل مرة يصبح من الصعب تماما خلق كتاب من هذه القيمة الكامنة بدلا من الامساك بقوة أكبر على كل عملية اعادة بناء ناجحة ، فان عناصرها المثيرة تبدو دائما متباينة غير منسقة ولن تكون ملتحمة كذلك ٠

ولن يكون بمقدور رواية ما ان تشرع في صياغة موضوع متكامل لا نقص فيه بدون هذا العون ٠ ان الامر ليبدو جليا ولكن مع ذلك ليس هناك أكثر ألفة بالنسبة لقاريء الرواية المعاصر من الصعوبة في اكتشاف جوهر الرواية التي بين يديه٠

ما الذي كان يريد الكاتب الروائي ان يقوله في عبارة معينة ؟ واذا كان لا يستطيع ان يجسد ذلك في عبارة فليس ذلك مما يغير الرواية كما ان حجم وتركيب موضوع ما لا يتحدد بذلك التوكيد فقد يكون غرض الكاتب عبارة عن حادثة من أبسط الحوادث ، أو من أعظم مسلسلات الحوادث احكاما ، وقد يكون شخصية منعزلة أو شبكة واسعة جدا من العلاقات ٠ مهما يكن الامر فان ذلك يمكن التعبير عنه في عشر كلمات تكشف عن وحدته ٠

ان شكل الكتاب يعتمد على ما يريد الكاتب قوله وحتى تتم معرفة ذلك فليس ثمة شيء يمكن ان يقال عن الشكل ٠



تحول طفل مشاكس

□ قصة الكاتب الصيني : شولين

□ ترجمة : باسم يحيى جاسم

قد لا ابالغ اذا قلت باني لم اكن اخشى مطلقاً اي معلم خلال أيام دراستي الابتدائية منذ ان التحقت بها عام ١٩٧١ . أنا الان في السنة الاولى في المرحلة المتوسطة .

استاذنا في موضوع الرياضيات يدعى (ما) رجل بدين بشوش . ما ان يدخل غرفة الفصل حتى يسرع بوضع اشياء ثلاثة على الكرسي : كتابنا المدرسي ، ساعته ، وعلبة طباشير . وفي نهاية الدرس يشرع بجمع الاشياء تلك ثانية . كان يستمر بالقاء محاضرة الدرس دون ادنى اعتبار للضجيج والصخب الذي نحدثه والكلام الذي نهمس به لبعضنا البعض . يوما ، حين التفت ، مديرا لنا كتفيه متوجها الى اللوح ليكتب عليه شيئا ما . حركت خلسة عقارب ساعته القديمة وقدمت عقربها نصف ساعة الى الامام . بعد برهة ودون ان ادري ما حدث غادرنا على حين غرة ظنا منه ان الدرس قد انتهى . انتشيت باحرازى النجاح وشرعت اقفز جذلا من كرسي الى اخر وحزت على اعجاب زملائي في الصف كأنني بطل . أما شانغ ، مدرسة اللغة فكانت تلبس نظارتيها السميكتين وحين تكتب على اللوح يلامس انفها اللوح من فرط ضخامته . ذات مرة ثقبت عجلة دراجتها مما اجبرها على امتطاء الدراجة والسير على على الاطار الحديدي على طول الطريق المؤدي الى منزلها . فتدبر هذا المنظر وتخيله .

لم ابال مطلقا حين عزم زملائي في الصف على نعتي بـ (المرعب) . والواقع انني كلما اصبحت اكثر بذاءة امسيت اكثر تمردا حتى انني تمنيت ان اكنى بالولد الاكثر شراسة في المدرسة كما كان يناديني زميلي ذو الراس المربع .

تناهى الى سمعي ان مدرسة جديدة ستتولى امر حل المشاكل الصفية . شنغ ـ هسيو ـ ينغ الفتاة التي تليني مباشرة اشارت قائلة : حسنا ايها المرعب ها قد حصلنا على معلمة جديدة . وابتهاجا بارتباكي رفعت راسها على حين غرة وتدلت ضفيرتيها الجميلتين .

ماذا ، من تلك الفتاة الجبانة الرعديدة ذات العينين الكبيرتين التي تتجرأ على ان تتحداني ؟ لا أسمح لها بذلك مطلقا . وبدون ان ارفع بصري شخرت بقوة لأظهر لها مدى احتقاري وسخريتي بها وبمعلمتها الجديدة .

حين كانت شنغ وبقية الفتيات يهيئن غرفة الفصل ويمسحن ارضيتها وينظفن مقاعد الدراسة ، بقيت ساهما مفكرا عما تكونه تلك المعلمة الجديدة هل هي صارمة جدا ؟ أترتدي نظارات ؟

في ذلك المساء ذهبت لزيارة زميلي ذو الرأس المربع . وبما ان والديه كانا يعملان في ورديات ليلية ، فقد وجدت زميلي يدخن خلسة ولكن بحرية في غرفته

وهو يسعل مختنقا ودموعه تنثال على وجنتيه . تشجع وناولني سيكارة وقال : خذ ايها المرعب . دفعتها اليه وقلت مقطبا « أوه شكرا .. عندما تأتي المعلمة الجديدة ينبغي علينا أن نهذب انفسنا . »

« نهذب انفسنا !» ومضت عيناه « تعني ان علينا ان نسلك سلوكا حسنا ! »

نظرة عدم التصديق التي حدجني بها جلبت الى نفسي السرور .

احسست بالقلق ، مع ذلك ، عندما اضفت «انني متاخر جدا في واجبي البيتي وعلي أن احصل عليه من زملائنا في الصف ان كانت معلمتنا الجديدة صارمة » .

« وانا كذلك » تنهد ذو الراس المربع وهو يبصق ما علق بفمه من تبغ . نكس راسه باكتئاب « حسنا ، لنختبر معلمتنا الجديدة ! هل توافق ؟ » .

اتكأت وشرحت له خطتي مفصلة .

اطلق شهقة جذلة وهتف « رائع ، مدهش » .

ـ « لقد وقت خطتي بصورة جيدة وسالمح لك بعيني عندما نبدأ بالعمل » قلت ذلك محذرا حين غادرته .

كان صباحا جميلا رائعا حين وصلت المعلمة الجديدة . غرفة الفصل كانت مضاءة وخيم عليها الهدوء . ما أن دق الجرس حتى شخرت بصوت عال . اشرأبيت بعنقي متطلعا من الباب . لم أكن ادري في الواقع هل سيكون القادم رجلا أم امرأة لكني حدست بانها امرأة . وفكرت بمن سيفوز بأول مجابهة هل سيوجه لي توبيخ أم تقريع أم ساطرد من الفصل ؟ أم ساتركها تغادر المدرسة مضطربة قلقة ؟

دلفت المعلمة الجديدة الى الفصل وخطت بتؤدة نحو الكرسي . « هل هي الشخص الذي اختير من قبل ادارة مدرستنا لحل مشاكل الصف ؟ من العسير ان اصدق عيني »

كانت امرأة قصيرة القامة غريبة الملامح عسيرة الوصف . نظارتاها السوداوان لم تكونا سميكتين كما لو انها كانت ترتديها لتكون اكثر صرامة .. حدجت صاحبي ذو الراس المربع بنظرة عجلى ، وكان قد رسم دائرتين في الهواء باصبعيه ذات معنى وأشاح بوجهه .

في دخيلة نفسي طفقت افكر بان مهمتي ليست بالعسيرة وان خصمي يسهل التغلب عليه . وقفت قرب الكرسي وابتسمت برقة . كانت ابتسامتها من ذلك النوع الذي يرتسم على ثغر كل المعلمين تقريبا دونما سبب معين .

بادرت قائلة : « اهلا ومرحبا بكم ايها الفتيان وايتها الفتيات . هذا هو لقاؤنا الاول لذا ينبغي ان يقدم كل منا نفسه للاخر » كان صوتها عذبا صافيا .

« اسمي شاو وين ـ مين . هل تستطيعون تذكره ؟ والان سأنادي كل واحد منكم بالترتيب حسب الجدول وكل من يسمع اسمه ينهض واقفا .

كان امامها سجل خاص باسمائنا . وبما أني اعلم تمام العلم ان شنغ ـ هسيو ـ ينغ اول الاسماء في القائمة ، وضعت قدمي في كرسيها لكي أعيقها عن النهوض من مكانها حين تناديها المعلمة كما وارخيت احد قوائم الكرسي ثم ثبت نظراتي على المعلمة . ـ « شنغ ـ هسيو ـ ينغ »

ـ « نعم هنا » هبت واقفة ولكن ما ان جلست حتى رفست قدم الكرسي التي ارخيتها سابقا فهوت والكرسي وصرخت حيث كشط مرفقها . جلست معتدلا محافظا على استقامة تقاطيع وجهي وكأن شيئا لم يحدث البتة . لقد تمزق بنطلوني من الاسفل قليلا فقد تعلق بساق كرسي شنغ . وهذا فال سيء بلا ريب . اطبقت ساقي ببعضهما مؤملا بأن المعلمة لم تلحظ شيئا . وأثناء ذلك انفجر الفصل كله بضحك قاصف عاصف في حين حافظ ذو الراس المربع على هدوئه متناولا حفنة من الليمون ينتظر تعليماتي . كنت على عجلة من امري فقد كنت منتظرا ان تأتي المعلمة وتحقق في الامر ويقوم ذو الراس المربع آنئذ بنثر مسحوق الليمون فوق الرؤوس ليلقي الهلع في قلوب الفتيات اللائي يتكلفن الفضيلة . وبذلك ستكون نهاية المعلمة الجديدة ! لكن الانسة شاو ، معلمتنا الجديدة ، تجاهلتني رغم انها قطبت بعض الشيء . ثم قالت بهدوء : « لياخذ المراقب الطالبة شنغ الى العيادة الطبية . حسنا ، كفى كلاما لنستمر بقراءة الاسماء حسب الترتيب » . نطقت تلك الكلمات بهدوء وانتظام . وفي الحال ساد الصمت غرفة الفصل . وعند ما حاولت الاستمرار في احداث الضجيج والصخب لم ألق استحسانا . رحت أتأمل المراقب وهو يساعد شنغ في الخروج من الفصل الى ممر العيادة ، بينما ناولني ذلك الجبان ذو الراس المربع مسحوق الليمون من تحت كرسيه خلسة . بعد ان انهت المعلمة قائمة الاسماء ، بدأ الدرس . لم تحقق في الحادثة ابدا ، لذا بقيت خائب الامل حائرا لا أدري ما ستفعله . امسيت لا اصدق ما يحدث . طوال الوقت لم أكن اتجرأ على النظر اليها . ومجمل القول انني لم استطع أن افهمها أو أسبر غورها . حين أذن للطلاب بالانصراف لتناول وجبة الغذاء ظهرا ، تخلفنا ، انا وذو الراس المربع في الشوارع متسكعين نصف ساعة قبيل ذهابنا الى منزلينا ما أن وطأت عتبة منزلنا حتى استقبلتني رائحة لحم خنزير مطهي . فتذكرت بأن هذا اليوم هو يوم استراحة والدي ولذا لابد ان يكون في المطبخ يطهو . تسللت بسرعة الى حجرة النوم ، غيرت بنطلوني ودسست البنطلون الممزق تحت المخدة وذهبت

الى المطبخ جائعا ألعق شفتي .

استقبلني والدي بضربة قوية على اذني ووبخني بشدة موضحا ان السبب هو كوني متاخر جدا في المدرسة وكعقاب لي ساقضي طيلة النهار فارغ البطن جائعا واخيرا القي بي خارج المنزل .

هكذا اذن ! لقد خرجت ووشت بي عند ابي وشكتني اليه « لا تخدع بنظارتيها السوداوين وملامحها الغريبة ، انتظر فقط وراقب » خاطبت نفسي مفكرا . قفلت راجعا الى المدرسة . الغذاء ليس مسألة مهمة الآن . المهم هو ان اثار من تلك المعلمة الجديدة .

عن بعد رايت ذا الراس المربع يعدو حاملا كرة سلة جديدة وهتف قائلا . تعال نلعب بهذه الكرة الجديدة .

ـ (جديدة .) هتفت متعجبا وكنت متلهفا للعب .

ـ (نعم ، لقد استعرتها من فريق المدرسة وساعيدها فيما بعد) .

ـ (ارجوك ان تعيرني اياها هذا المساء حيث اود استعمالها) .

ثم افضيت اليه بما اختمر في ذهني . قطب اولا لكنه انشرح في النهاية بعد ان اقنعته .

كان عصرا رائعا لعبنا فيه بالكرة خلف مدرستنا ، وعند حلول المساء ، ذهبت وذو الراس المربع لنستطلع سرا من وراء النافذة عما يجري في مكتب الآنسة شاو ، معلمتنا الجديدة ، وبما انها جاءت من مدينة اخرى فقد سكنت في منتجع خاص بالمدرسة . ولما كان مكتبها خاليا تسللك الى الداخل ووضعت الكرة بطريقة معينة فوق الباب بحيث ان الكرة ستسقط ما ان يفتح الباب ، على راسها وستنكسر نظارتها على اقل تقدير !

اطفات انوار الدهليز المؤدي الى المكتب ، وهتف ذو الراس المربع فجاة محذرا اياي : « اسرع لقد اتت الآنسة شاو » .

تناهت خطواتها الى اسماعي . حاولت ان اخفي نفسي في القسم الاكثر اظلاما من الدهليز اقتربت الانسة شاو محاطة بعدد من الفتيات . تساءلت ، هل زارت منازل هؤلاء الفتيات كما زارت منزلي ، ها هو صوت شنغ هسيو ـ ينغ تضحك وتتحدث . حبست انفاسي وانتظرت الموقف المضحك الذي سياتي .

كانت الانسة شاو تضيء المصابيح وهي تسير عندها انتابني الفزع وحاولت الفرار لكني لم افلح فقد امسكتني . لا ادري ما الذي جعلني اتبعها كالحمل رهبة منها ام قبضتها القوية التي شدت على يدي . عند الباب اخلت سبيلي وتناولت الكرة ووضعتها تحت ذراعها .

غاض قلبي ، نبشت شعري باظافري محدقا بالارض منتظرا محاضرة . لكنها ابتسمت لي برقة وناولتني علبه غذاء محفوظ . كان من الصعوبة بمكان ان اقبل العلبة على مرای ومسمع من الفتيات اللواتي ابدين للمعلمة رايهن في .

ـ « خذها ، اعلم انك لم تتناول وجبة الغداء ولا العشاء فاذا شعرت بالخجل يمكنك ان تأخذها وتتناول محتوياتها في الغرفة المجاورة وعندما تنتهي يمكنك الرجوع الى هنا »

فتحت غطاء العلبة فاذا بها تحتوي على شيء من الارز وقطعة من لحم الخنزير وقليل من الكرنب . رائحة الطعام جعلت معدتي تفرقر وسال لعابي . تناولت العلبة وذهبت الى الغرفة المجاورة واتيت على محتوياتها .

حين انتهيت خطرت ببالي كرة السلة كان قد استعارها ولابد لي من استعادتها . تجرأت وعدت الى مكتب الانسة شاو واعدت اليها العلبة فارغة .

سحبت كرسيا ودعتني الى الجلوس . اطعت بخنوع وتادب جم . كان الجميع قد ذهبوا وبقينا ، انا والانسة شاو لوحدنا . نظرت الي الانسة شاو وابتسمت . ثم ابتدرتني بالسؤال ! « هل السلوك الذي سلكته هذا الصباح وقبل قليل في مكتبي كان سليما يا فانغ يو ـ هسن » ؟ .

ـ « كلا » كنت بالكاد اسمع ما تفوهت به

ـ « حسنا . بما انك تعلم بالخطأ فما رايك لو قلت ذلك الى طلبة الفصل غدا ؟ »

تريد اذن ان انتقد نفسي امام مجموع طلبة الفصل والمسألة بالنسبة لها مألوفة واعتيادية، لكني والحق يقال لم اشعر بالخجل والصغار من موقف كهذا بالذات . بقيت والصمت يلفني والحيرة تمزقني وانا افكر بما استطيع ان افعله بالنسبة لكرة السلة التي استعرتها من صديقي . حدجتني بنظرة ثاقبة متفهمة ابتسمت ثم قالت : « لابد أن تعترف بانك مخطيء . فاذا لم تستطع ان تجهر بها امام زملائك فيمكنك ان تكتبها . ما رايك بذلك ؟ »

لا مفر من الموافقة . وانا اغادرها استولى علي شعور بالحزن . فصاحبي ذو الراس المربع يريد كرة السلة وليس في يدي ما افعله للحصول عليها . علي أن اناشده التريث لحين إسترجاعها غدا : بتعاسة وحزن جررت نفسي نحو المنزل وتوقفت عند الباب حين سمعت لغطا قادما من الداخل . كانت الانسة شاو في ضيافتنا ها قد جاءت ثانية لتشي بي . اقسمت مع نفسي باني لن اكتب النقد الذاتي مهما كلف الامر . انصرفت غاضبا لكن الرغبة بسماع ما يدور استهوتني فعدت وتسلقت الشباك المفتوح وانزويت متخفيا وراء شجرة دائمة الخضرة متلهفا لمعرفة ما تقوله الانسة شاو لوالدي . كانت اصواتهما تسمع بوضوح .

— « نعم ، لا ألوم الا نفسي فانا ، والحق يقال ، لم اوليه الاهتمام الكافي . عملي كسائق في معمل يجعلني غالبا ما اعمل في ورديات ليلية اضافية . لـذا فهو يعتمد على نفسه معظم الوقت لامن مرشد له ولا من رادع . لقد اقلقتني جدا ، في الحقيقة ان اراه سيء السلوك الى هذا الحد ... » كان صوت والدي مضطربا للغاية .

— « ان كون سلوكه سيء أمر لاريب فيه لكنه مع ذلك ذكي لامع ، فاذا استطعنا ان نوجهه الوجهة الصحيحة نحو الطريق الصحيح سيكون امرا غاية في الروعة . هل تدري ان حرمانك اياه من تناول الغداء والعشاء عديم الجدوى .. كان بودي زيارتكم عصر اليوم والتكلم معكم بشأن فانغ لكني انشغلت بأمر على نحو غير متوقع . المهم انه من الان فصاعدا ... » .

كم كنت مخطئا في تصوري وتقديري للآنسة شاو . لم تزر منزلنا من قبل و تشي بي كما خيل الي ، فمن وشى بي اذا ؟

بعد هنيهة تنهد والدي واضاف « انني متأسف جدا اذ سببت لك كل هذا العناء يا آنسة شاو ، لقد توفيت زوجتي عندما كان فانغ صغيرا جدا وبذلك امسيت بالنسبة له ابا واما . لا احد يرتق ملابسه بل عليه ان يعتني بها ويقوم باصلاحها بشريط لاصق عندما تتمزق .

خرجت من مخبأي ودلفت الى الداخل ، نظر الي والدي بحنان رغم أنه كلمني بقسوة واعطاني بناطيلي الممزقة قائلا : ها هي بناطيلك ، لقد اصلحتها لك معلمتك .

تناولت البناطيل بصمت وسرت الى غرفتي . لقد ابهرني الدرز الدقيق البارع الذي خاطت به معلمتنا بناطيلي الممزقة . تذكرت والدتي وشعرت بالاختناق من جراء الانفعال الذي اصابني لكني لم ابك . خرجت من المنزل لالتقي بذي الراس المربع .

قررت مع نفسي ان اكتب النقد الذاتي . وعندما اخبرت ذا الراس المربع بعزمي قال : « لقد زارت الانسة شاو منزلنا ايضا واعادت لي الكرة » وكم كانت دهشته عندما اكتشف انها زارت بيوت زملاء اخر من ضمنها منزل شنغ ، التي لابد وان اخبرتها عن مقالبنا . لقد شاهدتني مجموعة من الفتيات وانا اضع كرة السلة في مكتبها وحذروها وبذلك كتب لحيلتي الفشل .

— هذا لا يهمني بشيء .. سوف ادون «اعترافي» صرحت بتصميم .

— «افعل ما يحلو لك» تنهد بتكاسل . كان نادرا ما يختلف معي في أمر .

جلست فوق كرسي واضأت الانوار . سحبت ورقة وشرعت في الكتابة . في الحال برزت امامي معضلة : لا اعلم كيف اتهجا كلمة « النقد الذاتي » كما ولا يعرفها صاحبي ذو الراس المربع كذلك . جلست حائرا لا ادري ما اكتب . اخيرا طويت الورقة ، وهي مليئة بالثقوب من قلمي ، ووضعتها في جيبي .

ذهبت الى المدرسة صباح اليوم التالي . ووجدتني ابحث عن الانسة شاو رغم أنني حتى تلك اللحظة اخشى ان التقي بها . اختلست النظر الى غرفتها لكنها لم تكن هناك . ذهبت الى غرفة الفصل فوجدتها هناك . كانت الانسة شاو تصلح قدم الكرسي التي كسرتها انا .

— « اعذريني يا آنسة شاو » ناديتها بخجل . التفتت فوجدتني

— « اوه ، هذا انت يا فانغ يو — حسن تعال وساعدني في عمل الكرسي » قالت بحنان ورقة . بخنوع امسكت الكرسي وراحت تدق المسامير وكانت كل ضربة احس بها في قلبي .

— « آنسة شاو ، كيف اتهجا كلمة « النقد الذاتي ؟ »

— « الا تعرف كيف تتهجاها ؟ » توقفت عن الطرق ونظرت الي بشفقة .

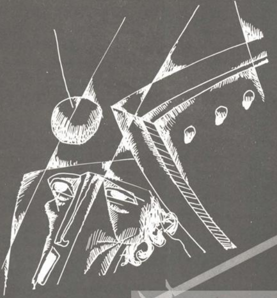
— أنا لم ..... لم أدرس بجد » نكست رأسي

— «لم لم تدرس بجد»

« لأن ..... » وانعقد لساني عن الكلام ولم اعرف ما أقوله

— « حسنا ، لا تكتب شيئا . يمكنك غدا ان تتكلم عن نفسك في اجتماع » .

في الصباح التالي افضيت في الاجتماع بالاخطاء التي ارتكبتها امام حشد من الطلبة . هناك من قال أن الانسة شاو قد ارهبتني واعترافي هو بسبب خوفي منها ، لكنها لم تكن مخيفة او مرعبة بأي حال من الاحوال بل بالعكس فقد كانت غاية في الطيبة والرقة . وحنانها ورقتها هما اللذان جعلاني اعترف باخطائي التي ارتكبتها بحقها .

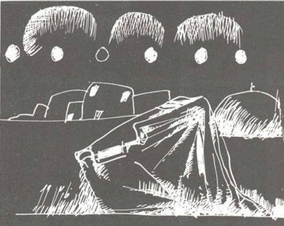


قصيدتان

ارتباك

كم كان مرتبكا ٠٠ ،
خجولا !
كم كان مرتابا يقيس الارض بالوثبات ،
يحمل غصنه ، وعصاه ، يطلق ناره في
الفجر نحو طفولة أولى !
كم كان مضطربا ٠٠ ،
عجولا !
وكأنه يعدو بآلاف الوعول ، كأنه يعدو
وعولا ٠
كم كان مرتابا ٠٠ ،
خجولا !
فوضاه من خلل الدخان تطارد الوعل
المداهم ، ثم تردي ذعره في الغابة
القصوى قتيلا ٠
كم كان مرتبكا ٠٠ .
ومرتابا خجولا !
من أين رقته ، وخوف الطفل فيه ،
متى رأته الهة الحانات يشمل بضرائحها ،
ويرشقها بعنف محبة ، وينام تحت
سريرها ، مستنزف الأدراك ، مخبولا !
ويطوف يبحث عن أنوثتها بشيء قد تبقى
من رماد الخمر ، يسقيها فتملأه بكاء
للأنوثة ، والأمومة . تدعيه طفلها ٠٠ ،
لكنها سكرى ، وكان الطفل مرتبكا ٠٠ ،
نحيلا
كم كان مرتابا ٠٠ ،
ومضطربا خجولا !

□ خليل الاسدي



غزو

ماجاءتي أحد ،وثانية اعود الى أقاصـــي
الروح منعزلا ، أمسد شعر روحي ، ثم
أجلسها على الكرسي ، أرشـق عنقها
بالماء ، عل هدوءها يأتي ،
وثانية أرى العصفور يأتي غرفتـــي ،
والبحر يغزوني ، فأحلم بالقواقع والدمار
كل الخزائن أغلقتها الساحره
ثم انتهت للنار توقدها ،
وتلك الروح مصباحي
والبحر يغزو غرفتي ، والبحر يملأنـــي
سفائن ، ثم يعطيني الأبوة والرحيل
والبحر مصباحي
أقصى فأقصى كنت أثمل من رماد البحر
أقصى فأقصى كنت هيأت الجنـود على
رمال جزيرة منسية ، وعلى خرائط حبك
الاقصى ، وكان البحر يغزوني ، وأنـــي
كنت أغزو حبك الأقصى
وعلى الخزائن كان ختم الساحره
وعلى السرير بقية من عاهره
أقصى فأقصى كان يملأه الهـــواء ،
وتدعيه زهرة برية شوكية الاهداب ،
أقصى من جموح فيه ، أقصى من توثبه
يطارد لعنة ، أقصى وأقصى من هواه
كان الأله رآه
وعرفته ، كان افتتاني ، كـــان منآي
البعيد ، وطاقم السـفن الغريقـــة ،
والتراب ، وعنصر النار العريقـــة ،
والضباب ، وكان شيئا من سحاب
وعرفته ، حرسي على ألأبواب،والابواب
أغلقها الرتاج ، وذا الرتاج عليـــــه
آثاري ، فأني
كنت سجاني ، وكنت السور ، كنـــت
البرج ، والاحجار ، والصدأ القديم على
المفاتيح التي لم تفتح الأبواب ،
أني كنت بابا دون باب
أقصى فأقصى ، والملوك بلا ممالـــك ،
والقلاع بلا قلاع ، والبحـار تضيق في
سبابتي ، حتى أذا لامستها انشقت عن
الأسفار ، وانشطر العباب
أقصى فأقصى ياسفينتنا الغريقـــة ،
يا مليكتنا السـبية ، يا دم الاوراد ،
يا امرأة تضج أنوثـة ، وتفيض عن كل
الاسرة في مساء ممطر
أقصى الى النور البهي ، ونحو أســفار
العذاب
أقصى فأقصى يا ممالكنا ، فأني السور
والآجر ، أني السجن والسجان ،
أقصى أيها الاقصى ، ويا أقصــاي ،
أقصى ، نحو
مملكة العذاب .

□ ياسين النصير

قراءة جديدة في القصة العراقية الحديثة

ـ رأي في تطور القالب الفني ـ

كنت في شبابي أحزن بقلبي
أما الآن فبقلبي وعقلي !!؟

▣ ليس بمستطاع احد الوقوف على كل ما يصدر في القصة القصيرة الان . فقد امست منتشرة وهي المادة الامنع على الانتشار ، وسهلة وهي الفن الاصعب . وتحسب ذلك من مميزات العصر ، ولكنك ما ان تبدا بفحص العديد منها حتى يخالجك التعب ، وما ان تبدا بفرزها حتى لا تجد من يتميز بها الا القلة . واذا بالمجموعة التي تضم عشر قصص لا تجد فيها ما يسمى قصة قصيرة الا واحدة او اثنتين . واذا بالكاتب الذي اصدر اكثر من مجموعة لا تجده الا في واحدة منها .. وحسبنا بعد ذلك كله القول ان السبب لا يتعلق بالنشر والسهولة الممنوحة للكاتب الشاب ، بقدر ما يتعلق بثقافة الكاتب الفكرية وكيفية رؤيته للحياة وللانسان ، وبفن القصة القصيرة نفسه الذي يمر في هذه المرحلة بحالة من تجديد الذات وتاكيد الاصول بعد ان تلاعبت به ايد غير متمكنة .

ومع ذلك تواصل الرحلة علك تجد فيما اهملته ضالتك ، وفيما فحصته سابقا مادة لان تقول فيها جديدا . وعلة ذلك كله ان تعيد الى الاذهان ما قلته قبل سنوات : ان العودة الى الواقعية قد فرضت قناعتها الفنية وان الواقعية لا تتأكد في الفن بصيغتها « الطبيعية المبتذلة » بل بالكشف عن العوامل المحركة في المجتمع . وشهدنا هذه العودة لدى العديد من قصاصي الستينات . فأستبشرنا خيرا ، وقلنا لربما هو الموقف الاصح في مسار فن يحاول الاقتراب من الناس ولا يفقد خصائصه الفنية . خاصة وان مادة مثل هذا الاقتراب حاضرة فيما يعاش ، وموجودة فيما يفكر الا ان هذا الاقتراب قد احدث شرخا في جانب من المعادلة ، الا وهو الجانب الفني فأمست لدى البعض قريبة من الخاطرة ،

واصبح موضوعها لايتجاوز حدود حدثها المعين • واحتالت شخصيتها على شرطها الانساني العام لتصبح مكرفونا بيد القاص ، وتوهم القاص ان غريب الجمل وتقطيع العبارات يقربه من الشعر •• وفي كل الاحوال لم يزدد في القصة الا جانبها الكمي ، وبقي النوع محصورا فيما اسلفنا بعدد من قصاصي الخمسينات والستينات ، وبعض الشبيبة الجادين وفي القلة من نتاجاتهم •

اذا اسلمنا جدلا ان الفن عموما ـ والقصة بخاصة مغامرة فكرية لاكتشاف الواقع ، أمنا بأن اية مساهمة في هذا المجال لا تقف عند حافة الامور ، بل تتجاوزها الى جوهر العلاقة بين الانسان ومجتمعه ، وبينهما وبين العالم • من هنا يصح كتابة تاريخ الاشياء ، خاصة بعد ان يكون الفنان في الموقع الذي لا يكون فيه خاطئا •

وللتدليل على هذه المسلمات في القصة القصيرة في العراق ، خلال الثلاثين عاما الماضية ، نجد الفنان ـ القاص ـ العراقي في المواقع التي اتاحت له الاطلال على عموم الحياة دون الوقوف في البؤرة منها رغم اعلانه لموقفه الاجتماعي والفكري من مختلف مجريات الامور • ومع هامشية هذه الوقفة وعموميتها الدالة على الوضع الثقافي عماما ، استطاع ان يؤ لب ذاته ، وان يجعل منها محكا للكثير من مغامراته ، وجاءت اسهاماته كما ونوعا مجسدة لرغبته في كتابة جزء من تاريخ المجتمع عبر الفن •

وما يجعلنا مطمئنين الى هذه النتيجة هو ان القصة القصيرة امست في بعض خصائصها تطويعا لفن النثر الذي استوعب ضمن حركته الموضعية جماليات كانت غريبة عنه ، وتعكس هذه النقلة الاسلوبية الحاجات الثقافية المستجدة في المجتمع ، بعد ان زاد الترابط بين امور ما كان لها ان تتجاوز يوما ما • وجوهر الواقعية يكمن هنا ، وليس في المواقع الهامشية المثقلة احيانا بالمشكلات اليومية • كما امست القصة القصيرة طريقة للعبور الى السياسة والفكر الاجتماعي ، وكان لها ان تحملت وطأة العابرين ولكنها اثقلت بهم بعد ان طال وقوفهم ، وبعد ان شحبت رؤيتهم الى ما وراء السياسة والفكر الاجتماعي من مجالات تضيف الى فن القصة نفسه مادة جديدة • كما امست القصة القصيرة ، مثل بقية الفنون تتجاذب اطراف المواقع مع المجتمع • فعندما يمر المجتمع في فترة انحطاط تكون القصة في اوج تالقها ، وعندما يكون المجتمع في فترة نهوض ، تتراجع القصة عن نهضة المجتمع وتبدو كما لو انها تلهث وراءها • والى ان تستعيد انفاسها وتبدأ متطورة ، تكون قد شقت لها طريقا اسلوبيا جديدا ، ويعني هذا في مجمل العملية ان الفنون لا تحاكي شيئيات الواقع ولا تستعير لغة الحاضر اليومي ، ولا تتفاعل مع السطح المباشر ، بل هي تتجاوز ذلك كله الى العلاقة المكانية في جوهر الاشياء . ودائما تبقى مثل هذه العلاقة عرضة لان تحتلها بالتناوب قضايا اجتماعية عديدة من بينها الفنون •

ومجمل القول ان القصة في الخمسينات لا ترقى في افضل نماذجها الى العديد من قصص اليوم ، ولكن قصة اليوم تعد متأخرة بالنسبة الى المجتمع فتبدو بالتالي متخلفة عن افضل انجازات القصة الخمسينية قياسا الى ما كان عليه المجتمع العراقي يومذاك • ولذا سيكون المنهج الذي نتبعه من هذه الدراسة هو قياس العلاقة بين فن القصة والمجتمع عبر تبادل التأثير بينهما •

وفي ميدان بحثنا : فان القصة القصيرة حملت الكثير من اشكال هذا التبادل وافرزته وهي تصور السياق الكلي للحياة دون ان تعتمد الكلية الشاملة • بمعنى اخر كما يقول لوكاتس « السمة المميزة الحقيقية للقصة القصيرة هي انها لا تهدف الى تصوير الحياة كشيء كلي • ولهذا السبب فان شكلها ملائم لاية صلات حياتية خاصة جدا ، مثلا : دور الصدفة »(٢). بل هي تتوسل بشخصيات واحداث ثانوية احيانا تكون حاملة لتلك الكلية • وهذا ما نجده واضحا في افضل نماذج القصة الخمسينية •

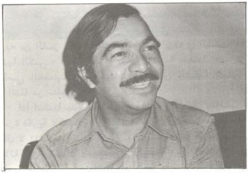
وقبل الدخول في تفاصيل هذه المنطقة الحساسة نوضح نقطتين مهمتين : **الاولى** ، هي ان الحياة الشعبية هي المعين الذي اعتمده كاتب القصة الخمسين دون ان يجعل منها منطلقه الكلي • فالحياة الشعبية اكثر من غيرها قادرة على فرز احاسيس صادقة بثقل الوضع الاجتماعي والسياسي ، ولذلك نجد الكاتب القصصي ، وهو المنحدر من احدى فئات البرجوازية ينحاز بحكم حاجته الفكرية وحاجة فن القصة نفسه الى هذه الحياة ليصور الثورة الجديدة المتمثلة في نفسه تجاه ذلك الانهيار الكلي للطبقات المستغلة •

الثانية ، هي ان الكاتب القصصي في تلك الفترة لم يضع فواصل كبيرة بين فن القصة القصيرة وفن الرواية • بل كان يمايش بين الاثنين من خلال نوع الشخصيات ، وطريقة السرد ، وحشد الموضوعات فقصص «كالوجه الاخر» للتكرلي ، « ونشيد الارض » لعبدالملك نوري ، والايام المضيئة لشاكر جابر ، وحياة جديدة لنزار عباس وغيرها كانت روايات بقصص قصيرة ، وكانت قصصا قصيرة بمشاريع روائية ، ويعكس هذا الوضع الحاجة الاجتماعية التي اثقل بها فن القصة القصيرة وهي تشترك مع القصيدة الحديثة واللوحة الفنية في تشخيص ابعاد المرحلة ، ومن ثم تحويلها الى منطق شعبي مواز للاحساس العام بانهيار المجتمع القديم واقامة المجتمع الجديد •

وترتبط النقطتان بحقيقة واحدة ، هي ان الشعبية في الحياة لا تعزز الشعبية في الفن ، وبالحدود نفسها نلمح ان ادبنا في تلك الفترة يؤسس منهجا نقديا للمجتمع ويوضح عبر ابطاله الثانويين ـ الشعبيين ـ الامكانية لكتابة تاريخ المرحلة ، وقد دفعت الثقافة الشعبية : البرجوازي الكبير لحاكم ـ الوالي ـ المسؤول الكبير ـ الاقطاعي •• الخ الى الجزء الثانوي من العملية الفكرية واعتمدت بدلا عنه

البرجوازي الصغير ـ العامل ـ الانسان الشعبي ـ الفلاح ـ المرأة المسحوقة ـ الطالب ٠٠ كبطل رئيس يستوعب في ابعاده القيمة الفكرية لمجتمع ناهض على انقاض مجتمع منهار • نقول ذلك ونعرف ان الخمسينات افرزت قصاصين مجيدين ، فهي لم تقف كما هو الشائع عند القاضي عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي حسب ، بل كان الى جانبها ، غائب طعمة فرمان ، ومهدي عيسى الصقر ، وغانم الدباغ ، وادمون صبري ونزار عباس وعبدالله نيازي ومحمد كامل عارف وعبدلرزاق الشيخ علي ، وجيان ومحمود الظاهر والعديد من اصحاب المفردة والاثنتين • وعندما تقرؤهم مجتمعين تشعر بطعم الواقع مبثوثا في ثنايا فنهم ، وتجد ان اردت التفصيل انهم شخصوا عنف الواقع وصخبه يوم كانت الكتابة القصصية لا تمر الا عبر القناة الشعبية في تجسيد مشكلات الحاضر •

وعندما تتلمس الفائدة وانت في موقع السبعينات ، تستطيع تشخيص امتيازات القصة الخمسينية بوضوح • لعل **اولاها** ، هو ارتباطها بمو هو مأساوي في الحياة الشعبية • ناقلة بذلك احداثها البسيطة والمعاشة الى ما يشبه التراجيديا الحديثة المشبعة بالسخرية وبالثانوي من مجريات الاحداث • واعتماد قصة الخمسينات هذا المنحى انما كانت ترصد النواتات الجديدة النامية في وسط كبير بدأت اعمدته على وشك السقوط والانهيار • ان قراءة متمعنة لقصص عبود ـ الرجل الصغير ـ نشيد الارض ـ العاملة والجرذي ، الجدار الاهم ، ريح الجنوب ، لعبد الملك نوري ، تكشف عن انسان القاع الشعبي وهو يواجه ضغوطا يومية تمثل بعضها في طبيعة الحياة الشخصية التي يعيشها ـ عبود ـ الرجل الصغير ـ وبعضها في ايضاح اثر السجون على الابناء البسطاء ـ الجدار الاصم • واخر في تقليب نفسية المرأة في مجتمع الاستغلال ـ العاملة والجرذي ٠٠ ولفؤاد التكرلي اسهامه في كشف عمق الجانب التراجيدي في الحياة الشعبية ، فقصص كا « الوجه الاخر ـ العيون الخضر ـ التنور ـ الدملة ٠٠ الخ » توضح ابعاد المأساة الاجتماعية التي تغلف امرأة القاع السفلى للمجتمع وهي تتجاذب حياتيا بين الاستغلال والانتفاع البسيط • وفي ابعاد هذه الحياة تكشف القصة العراقية عن جوانب لا حصر لها من اشكال المعاناة والاضطهاد والفقر والعوز والمطاردة . وأوضح مهدي عيسى الصغير جانبا من حياة بعض الناس ، « كالشرطي حسن » و « المجرمون الطيبون » وقال على لسانهم الصوت الاجتماعي الشعبي عندما واجهوا فيه وضعا ماديا او نفسيا لا قدرة لهم على مجابهته ، كما اوضح غانم الدباغ في « الظلام المخمور » القدرة على كشف كوامن المرأة في وسط احاطها بظلام ، ظلام طبيعي ، واخر من فعل الانسان ، فكانت ضحية الاثنين ، في حين ان عدتها في كل ذلك نفسية بسيطة وكلمات مؤجلة ، اما عبدالرزاق الشيخ علي فقد وظف كل قصصه لاظهار التناقض في الحياة اليومية



لاناس مزدوجو الحياة ، فالمحامي او الصحفي ، او البرجوازي الصغير الذي يحيا حياة ابن المدينة ، نراه في الجانب الاخر مضغوطا بجدار العائلة واحتياجاتها ومتطلباتها اليومية ، وعندما لا يجد حلا لما هو قائم ، نراه ينخرط في صفوف المناضلين لا كخلاص مؤقت وانما كحاجة فكرية وسياسية ، تفضح عن محنة الأنسان المثقف يومذاك •

وفي القصة الخمسينية شواهد كثيرة على رصد هذا الانهيار الاجتماعي الذي يغلف حياة الناس . فالابطال الذين اشرنا الى معاناتهم كانوا يطرحون الوجه الشعبي للجانب الاخر ـ جانب التفاؤل ـ القائم على انقاض ذلك الانهيار والقصص انما تجسد أبعاد هذا الانهيار في اشكال الحياة اليومية انما كانت تدين به الطبقات المستغلة التي تدفع بالبسطاء الى العيش المأساوي • فلم نجد في القصة الخمسينية من يمجد الاقطاع والحكام والمستغلين ، بل وجدنا من يدينهم من خلال رصد الحياة الشعبية المثقلة باحزان الحاضر ، ومن خلال هذا الرصد تؤكد في ابعادها القيمة الكبيرة للمستقبل دون ان تضع منهجا تفاؤليا مباشرا لما يأتي من الايام • ان التفكير يقودنا بعد قراءة قصص الخمسينات مجتمعة الى الحاجة الى تغيير المجتمع ، والى الاشارة الى ان نهوضا اجتماعيا وطبقيا يشيد على انقاض الوضع الموشك على الانهيار • وتتأكد اكثر صورة هذا الانهيار في الشكل الفني الذي اعتمدته القصة الخمسينية المتألقة ، وهو ما ندعوه **بالامتياز الثاني لها** •

من ملامح هذا الشكل ، هو ابتعاده عن طرائق الفن الشعبي الذي توارثه المجتمع والقصة . وتعد هذه النقلة بمثابة القيمة الفنية لفن يريد مواكبة النهوض الفكري الشعبي الذي استوعب الشعر وفن التشكيل جزءا مهما منه • وبالطريقة ذاتها شخصت هذه النقلة ما سبقها من طرائق فنية كانت شائعة على يد كتاب الاربعينات والثلاثينات ووثقت الصلة بالقصة الفنية التي حاول محمود احمد السيد كتابتها •

لم تعد القصة مشروعا لتفسير قضية خارجية ، بل كانت تؤسس مشروعها على قدرة الشخصية على مواجهة ما يحيط بها • في حين ان القصة التي سبقت الخمسينات

كانت تفتح صفحاتها لتجدها موزعة ، بين مواقع عدة لا رابط بينها .

من الملامح البارزة والجديدة للقصة ، توسيع اختيارات الكتاب للطرائف الفنية . لقد اعتمد عبدالملك نوري اسلوبا حديثا اطلق عليه بعدئذ التداعي . وانا اميل الى تسميته بفن الترابط (٣) . فجاءت قصصه جديدة في محتواها واسلوبها ، وليس كما اشار اليها الدكتور عبدالاله احمد(٤) . لقد وضع عبدالملك الجديد في الفن لسان العامة والبسطاء والشخصيات الثانوية لايمانه أنها هي صانعة التاريخ ، وهي التي تعكس بصدق اكثر ما تعانيه وما تعنيه . مؤملا من هذا التناول رسم صورة اجتماعية عريضة « للجماعة المغمورة » التي تمثلها شخصياته الثانوية . فابتعد عن طرائق الفن الشعبي الذي يميل الى رصف حادثة الى اخرى بطريقة تجميعه لرسم صورة المأساة الاجتماعية العريضة . كما استطاع عبدالملك بطريقته ان يلغي حيادية القارىء بربط المشاعر المستوفزة داخل القصة بالقارىء . ان « بطرس » مثلا في قصة « جيف معطرة » و « عبود » في قصة «عبود» و «الرجل الصغير» ليسوا الا شرائح لتلك الجماعة الساكنة في القاع الاسفل من المجتمع، استطاعت ان تعطي لموقعها الاجتماعي صوتا كان من حصيلته ان ارتفعوا بمأساتهم الى مصاف الموقف السياسي . من هنا جاء استخدام التداعي او فن الترابط مكملا لشخصيات تستكمل شروطها الحياتية بالعمل امام القارىء وليس كما ذهب الدكتور عبدالاله من ان التداعي لا يصح الاتيان به على لسان الشخصيات الثانوية ، لان الدكتور الفاضل وضع عسفا مقارنة « جيف معطرة » بيوليس(٥) لجويس . ان اهتمام عبدالملك نوري بنوع من الشخصيات التي تقترب من النماذج المسوسة ، المحيطة والتي يسميها الدكتور عبدالاله « الشاذة » هو الذي دفعه لان يضع على لسانها افكارا معاشة واخرى مستحضرة بالوعي . وهو على العكس من فؤاد التكرلي الذي اختار طريقة فنية تلائم ابطاله المكتملي التكوين والوعي ، تلجأ الى دواخلهم الصافية ومن هناك طرح مشكلاتهم الذاتية اولا ثم عبر نحو المجتمع ثانيا، ولعل ولع الدكتور عبدالاله بطريقة فؤاد القصصية جعلته لا يفضل عبدالملك نوري قاصا مجيدا ، ان هوى الدارس ليس هو المقياس لجودة كاتب ، بل ان التحري الدقيق لابعاد الفن القصصي في الخمسينات يجعلنا نقول ان تعدد الطرق الفنية وتنوعها هو الذي اكسبها ميزة فنية متقدمة . فقاص كفؤاد التكرلي مثلا قد خبر بعض مفاهيم الفكر الوجودي ، والفرويدي ، وتمرس بقراءات جادة كما تدل عليه شهاداته الذاتية ، مكنته من ان يغور في ذوات شخصياته النسائية خاصة ويحلل ما تعانيه وفق تصادم المواقف المتناقضة في داخلها ، بينما لم يفعل ذلك عبدالملك نوري ولا مهدي عيسى الصقر ، اللذان لجاءا الى الكشف الخارجي لافعال اريد لها ان تكون الصوت الاعلى لفترة الاحتجاج . ان قصصا كالتنور ـ العيون الخضر ـ الوجه الاخر ـ النملة .. لفؤاد التكرلي ليست الا دراسة نفسية ـ تحليلية لحالات ذاتية تماسكت اجتماعيا ، وطرحت في اطار من التفرد . بينما قصصا كالمجرى مياه جديدة ـ المضخة ـ مجرمون طيبون ـ عبود ـ نشيد الارض ـ الرجل الصغير ـ وهي لكتاب مختلفين ليست الا طرحا اجتماعيا لاوضاع عامة وجدت تمثلها في ابطال شعبيين .

ان تنوع الطرق الفنية وتشعبها جعل الخمسينات غنية وفرة دالة على اتساع المعرفة بالواقع وبالفن القصصي .

ومن الملامح الاخرى لقصة الخمسينات محاولتها لان توازن بين فن النثر وفن الشعر ، واستطاع عدد قليل من القصاصين ان يجمعوا بين الاثنين خاصة اولئك الذين اشبعوا حدثهم بالغنائية والذين حملوا ابطالهم بعض هوياتهم الشخصية . وبرز بشكل واضح في هذا المجال عبدالملك نوري ، نزار عباس ، جيان ، محمد كامل عارف ، وقد اعطت هذه الميزة لفن القصة ولقالبها سعة في المشاعر ، وانطلاقا من آفاق رحبة ، الا انها اضرت بجانب آخر هو تحميلها الشخصية لغة لا طاقة لمكانتها الاجتماعية بها .

وعلى جانب اخر من الموضوع نجد ان الشعر هنا تجسيد للشخصية الفردية الواعية التي نمت خلال الخمسينات بين فئة المثقفين . وتعطينا هذه النقطة دلالة اكثر سعة ، هي ان هذه الشخصيات تنبت لاول مرة كجزء من عملية إنفعال كبيرة بين شرائح البرجوازية في مرحلة الانهيار الواضح لجذورها الطبقية تمهيدا لان تلتحم بالنوانات الاجتماعية الجديدة النامية في المجتمع . ولذلك نجد استخدام الشعر يعود الى القصة في الستينات لان هذه المرحلة شهدت هي الاخرى عملية انهيار لقيم متناقضة طبقيا . في حين ان الشعر قل استعماله في اواسط السبعينات بعد ان اخذ المجتمع طريقة اصطفاف ثوري حقيقي .

ارتباط الشعر بفن النثر يعطينا دلالة اخرى ، ربما لن تكون مهمة الان وهي ان الشخصية لا تمتلك موقفا صلدا ازاء احداث الواقع ، وتحسب ان الاستفادة من الفنون لم تقتصر على الشعر وحده ، بل اسفاد القصاصون من المسرح خاصة في تجسيدهم للعنصر الدرامي في القصة ، وهو اسلوب رافق موجة التجديد والاطلاع على عيون القصة الغربية . ويعكس العنصر الدرامي جانبا اخر من الموضوع هو احتواؤه على جانب من الصراع الاجتماعي ـ النفسي الذي برز يومذاك ، لقد مالت قصة الخمسينات كجزء من مهمتها الى ابراز عناصر التضاد والتناقض خلال التشكيلات العائلية والعمل والمغامرة الفردية ، وكانت ترى في بؤس الواقع الاجتماعي ثوبا عريضا يختفي تحته العديد من الحالات الاجتماعية والذاتية . الا ان طرحها للعنصر الدرامي هنا لا يجعلها مشابهة لما كانت تفعله قصة الاربعينات في تجاور

الاسود والابيض ، الخير والشر ضمن منطق التقابل الذي عملت به ، بل ان العنصر الدرامي هنا تعبير عن الوجه العريض لصور التناقض في ارضية الواقع • لقد جسد عبدالملك نوري ابعا دهذا العنصر من خلال استحضار الماضي والحاضر في ذهن ابطاله الشعبيين ، بينما حصره فؤاد التكرلي في دواخل الشخصية الواحدة ـ في حين حوله عبدالرزاق الشيخ علي •• غانم الدباغ ـ مهدي عيسى الصقر ـ محمود الظاهر الى موقف مباشر من الصراعات السياسية القائمة •

ان الثراء في اساليب قصة الخمسينات والذي اشرنا اليه قبل قليل يكمن في هذا التنوع في الاساليب ، لقد كان القصاصون يبحثون كل بطريقته الخاصة عن الاسلوب الذي يجسد موقفهم من الانهيار الذي تشهده الخمسينات .

● عندما تضع قدميك في الستينات ـ وهي ليست الا مرحلة صغيرة صاخبة لا تاريخ طويل لها ـ كما هو شأن الخمسينات التي تمتد من الاربعينات حتى الوقت ـ تجد نفسك على ارض مضطربة الالوان ، مغشية بحالة من الحزن التراجيكوميدي ، فيها الغريب مألوفا ، والمعاد مكرورا ، وكل ما هو فنطازي ، شاذ ، اقرب الى الواقع النفسي الذي يعيشه الادباء ، وبانفتاح لبرالي بسيط تمكن الادباء الشباب من القفز الى الحياة الثقافية بيسر ، لقد فتحت جريدة الجمهورية ملحقا ادبيا اسبوعيا ، سرعان ما اصبح الوجه الشعبي للثقافة ، ثم ارفد بمجلة « الكلمة » الرائدة هذا المجال التي سرعان ما اصبحت الصوت الاكثر علوا من ارجاء البلاد العربية • الستينات ليست الا سنوات مغطرية ، ابتدأت بعام ١٩٦٤/٩٦٥ ، وانتهت بعام ١٩٧٣/٩٧٤ وتداخلت في اواخرها روافد جديدة ، أتت بفعل المتغيرات المهمة بعد ثورة تموز ١٩٦٨ ، كان من نتيجتها ان أثرت في مجرى الكتابة والنشر والرؤية •

وعندما تدرس قصة الستينات تدرسها في افضل نماذجها وليس في ذلك الكم الغث المضطرب • لقد بدت على يد ممثليها التجريبيين : فاضل العزاوي ـ عبدالرحمن الربيعي ـ موسى كريدي ـ جليل القيسي انور الغساني وممثليتها الواقعيين المجددين ـ محمدخضير ـ جمعه اللامي ـ عبدالاله عبدالرزاق ـ احمدخلف ـ غازي العبادي ـ فهد الاسدي ـ عائد خصباك ـ اكثر من مجرد مرحلة مضطربة انتجت أدبا مضطربا ، بل هي فترة الانهيار الكامل لكل المؤسسات التي اقامتها ثورة تموز ٩٥٨ ولم تحسن صيانتها • لقد فقد الكاتب الواقعي ايمانه بقدرة الناس على الفعل ، بل كانوا في تصوره مجرد جلساء « يتكلمون ـ كلاما غير منطوق ـ ويتجاوزون : عن خطط ومشاريع سفر ، عن حروب ومجازر واعدامات وانقلابات وعن منظمات ثورية وفدائية ، عن جوع وبطالة واضطهاد وخداع سياسي ، عن افلام وكتب وصحف ، عن تماثيل الساحات والمعارض الفنية ، عن بغايا ، وعن الحب والموت »(٦) .

لقد حاول الفن القصصي ـ الواقعي ان يعيد الى الشخصية توازنها من خلال تجسيده للاضطراب الروحي الذي تعيشه ، لذلك لم يكن ثمة لون ابيض او اسود كليا في هذه الفترة ، بل كان اللون الرمادي شائعا وقد تشرب بمسحة من الكوميديا الفاجعة •• « كانت الشاحنة تعبر الليل والحدائق والناس ، مخترقة شوارع بدت لي جميلة جدا ، كما لو انني ارها لاول مرة في حياتي وفكرت : لا ان احتقالي هو الذي يجعلها جميلة جدا (٧) » • لاحظ هذا التصادم الروحي بين الاحتقال وجمال الاشياء المرئية تحت تأثيره • فأية شخصية تراجيكوميدية كان العزاوي يصورها ؟ واى مسعى وضعه الكاتب ازاء نفسه لتصوير المرحلة بانهياراتها وقيمها الفاجعة ؟ . وكما يبدو ليس ثمة مجال آخر للادب الواقعي لتصويره غير ان يتبع دواخل الشخصية من خلال زجها بأحداث الواقع اليومية ، وكانت مثل هذه المهمة لا تجد لها كامل الرسو الا عند كتاب عرفوا كيف يفرزون لهم جماعة خاصة بهم • اما الاخرون فقد تحمل شكل القصة الكثير من منطلقاتهم ، وعندما تمضي في البحث عن اسباب اخرى تجد ان بعض الكتاب بلا جذور ، ولا تستغرب فالستينات مرحلة هشة ، فسحت المجال للكثيرين للتعامل مع جزيئات غير مهمة . كما تجد البعض الاخر قد ابتدأ مجربا شكلا فنيا سبق وان رفضته اوربا ، فما كان منه الا ان اوغل فيه فجمع في القصة الواحدة بين اساليب عدة • لعل عبدالرحمن الربيعي في « السيف والسفينة » افضل نماذج هذا النوع من الكتابة •

الا انه في الجانب الاخر ، تجد وانت تمض في فحص نتاج الستينات ان نشدان الحرية والديمقراطية كان الهم السائد لقصصهم، بل هو افضل ما نادى به ابطالهم، فانت تتلمس في الشخصية القصصية ذلك المتشرد ، الرافض ، المتمرد ، المستلب الحرية ، وما افعاله التي يمارسها الا الوجه الشعبي لذلك الرفض المطلق ، وكل ما اختفى تحت الشكل التجريبي لدى القلة من القصاصين كان يمد مسعاه الى جوهر ذلك الرفض ليفصح في المدى البعيد عن رؤية لقاص مكلوم بوضع ، محاصر بحالة ، ممسوس بشيء اسمه الحرية • فكان يرى في كتابته القصة تعويضا عن احباطات عدة ، وها هو امام مواجهة حقيقية لم تنهض بها كليا فنية القصة التجريبية : اما ان يستمر بالكتابة وهو موقف يتكامل من خلال الاستمرار ، واما ان يقف ، وهو موقف لا يجعل منه واعيا لما يحيط به • ويقع كما وقع به الهامشيون من قصاصي الخمسينات ، وكانت الحصيلة من هذا التناقض المتشابك هو هذا الخضم المشوش المضطرب من النتاج القصصي الذي افرز في اخر المطاف عددا قليلا من القصاصين المجيدين •

ومرة اخرى يعود الشعر الى القصة القصيرة ، ولكن ليس على طريقة عبدالملك نوري ونزار عباس ومحمد كامل عارف وجيان ، وانما على طريقة ساروت من دون

قراءة لساروت ! وحملت القصة في احشائها الى جانب الشعر ما تتحمله فنون التشكيل والمسرح • بل وتداخلت بعضها ببعض حتى في حروف الطباعة ، وسعى جمعة اللامي في ان يلصق في قصته صورة لاجزاء من جسد بشري ، قصته « الليل في غرفة الانسة م » • « حذف الصورة عندما نشرها ثانية في مجموعته « من قتل حكمت الشامي »[٨] ولا تحسب الامر بدعة فالممارسة الحياتية مضطربة ، والرؤية لارض الواقع أمست شبحية ، واصبح الجنس الملاذ الذي تحتمي تحت خيمته كل النفوس المستلبة ، كما اختفى جراء ذلك العقل وسيطرت بدلا عنه العواطف ، ومن استطاع التمكن من ضبط رؤيته مد فنه الى سماء الذاكرة الملبد بغيوم سوداء ، وقال فيما يقوله نصف المغشى عليه : كذبا وحقيقة. هكذا قرانا عن حروب وهمية ، وجولات كاذبة، ومشاريع متخيلة وقد قيلت بلغة مضطربة ، ورؤية يشوبها الخلل في كل مكان . اذ ليس ثمة قاعدة في البناء وليس هناك من يفصل بين القصيدة النثرية والسرد ، مما سبب تخلخلا في وحدة الانطباع العام الذي تولده القصة في القاريء .

« قوافل الساعة في الطريق •• السعال متقطع •• وفي رأس الطريد زوبعة

الحداء كئيب يصفعني

العشب وبرك المياه تحت الشمس ،

الرب لن يغلق عينيه عنا ،

لكن الجواري مشلولات الاطراف

ابي رقص ومات

الاذان طمرها الوحل

ليلة الفرح شاحبة

مثل تلك الليالي التي اضعناها في السواد

يوم كنا واجهات لمخازن لا تعرف محتوياتها

الفجوة جائعة

الثمن ؟!

قصة السيف والسقيفة لعبدالرحمن مجيد الربيعي[٩]

وقد يوحي هذا المقطع لوحده بالضياع الذي يلف بكل القصة ، الذي هو الكاتب في كل الاحوال ، الا ان المقطع المنثور هذا بدا وكانه دولة في جسد القصة ولا يتلائم مع ذلك السرد الهاديء الذي اعتمده القاص فيها •

كما شاب الحكاية القصصية خلل بانفتاحه المتسع على ذات لا هوية لها • فليس قواعد فن القصة بمسلمات اساسية لدى بعض القصاصين ، بل اصبح الاكتفاء بجزء منها هو الشائع، خاصة جزءها المسمى بالعرض ، لان القاص كان مهموما بحالة كشف الذات وليس بحالة كتابة قصة فنية متكاملة الشروط • وثمة خلل في الروح واخر في الذاكرة ومن استطاع الفكاك من اسر الضغوط النفسية ، تحول الى عارض حالات عامة ، مكثفة ، فيها من الفن القصصي الشيء الكثير كالقاص خالد حبيب الراوي في مجموعتيه « الجسد والابواب والقناع اللتين صدرتا على التوالي ١٩٦٩ــ١٩٧٠ ، والذي كان ينشد فيهما الحرية المضاعة أيام العهد العارفي الا انه لم يتجاوز موقفه ذاك الى المطالبة باكثر من النقد والاعتراض والادانة ، وهو منحى فكري أخذته قصة الستينات من بعض قصص الخمسينات والشيء المميز في مثل هذا النوع من القصص ميله الى الكثافة والعرض الواضح ، والكلمات الموحية حتى ان القصة لديه لا تتجاوز الـ (٢٥٠) كلمة[١٠] •

★ ★ ★

الوجه الاخر من قصص الستينات هو المهم في هذه الدراسة • واذا كان لابد من العرض المبسط الذي قدمناه ، فالامر بالنسبة لافضل نماذجها القصصية يتطلب وقفة اكثر مسؤولية •

لا يصح مطلقا نعت قصة الستينات كلها بالتجريبية • وان اعتمدتها كجزء من سعيها لاكتشاف قارتها الخاصة • لقد وعى عدد غير قليل من القصاصين الاهمية لفن القصة في استيعاب افكار المرحلة ، ولكن من خلال المواقع التي تتصل بأفضل انجازات القصة الخمسينية اولا ، وبما وصل اليه الفن القصصي في العالم العربي ثانيا •

ومرة اخرى اجد نفسي مدفوعا الى تاكيد النزعة التدميرية ــ البنائية لدى القصاصين وهم يترجمون سايكولوجية المرحلة الى اعمال فنية الا ان الطريقة التي سلكها القصاصون هنا مختلفة كثيرا عن تلك التي اعتمدها الخمسينيون • فالسايكولوجية العامة لمجتمع المرحلة توضح ان : الرفض ــ اللا انتماء ــ الفردية ــ التراتوية ــ الانكفاء ــ العزلة ــ الميل الى السكنى في اماكن مغلقة ــ الابتعاد عما هو جماعي ــ السعي الى الاستغراق في الاحلام ــ والعودة الى الشعر من خلال استنهاض المكنون النفسي ، هي المؤثرات العامة لحياة مجتمع تلك الفترة • وتحت ظل هذه النفسية المرتبكة جرى فرز حقيقي لجنسية الكتاب ، فمعظمهم من الشباب ، ومن الفئة البرجوازية الصغيرة ، ومن الذين مروا بتجارب سياسة محيطة ، ومن الذين يقرأون العبث والوجودية واللا معقول والماركسية والفوضوية وثورات العالم الثالث ، وعلى ضوء هذه المعطيات العامة نستطيع ان نؤشر نقطتين مهمتين :

اولاهما : ان فن القصة ابتعد عن المواقع الاجتماعية ذات النزعة الشعبية العامة ، على عكس ما كانت عليه قصة الخمسينات، وابدلتها باماكن متعددة ، بعضها لا هوية واضحة لها ، وبعضها الاخر مختص بقطاع اجتماعي معزول ، كائن في الاماكن القصية ، ومحاط باسرار المجتمع ، وسكنتها من اولئك الذين تخثر الحزن على ملامحهم وسلوكهم وتصرفاتهم ومن داخل هذه الامكنة المغلقة السوداء ، المعزولة، اطل القاص على المجتمع • وكانت المرأة هي الجنس الغالب لمثل هؤلاء السكنة ، اما الرجال ، فكانوا اما غائبين او في

مهمات ، وحضورهم لا يتم الا في حالة استدعاء روحي ـ مادي تمثل في الرغبة الجنسية او في ايصال من انقطع من زمن . لقد جرى اختيار مقصود لنوع الابطال وامكنة سكناها وطريقة تفكيرها واسلوب حياتها اليومية . ويمكن الاشارة هنا الى جملة قصاصين اكدوا هذا المنحى في قصصهم : محمد خضير في اختيار الاماكن المعزولة عن اضواء المدن وهتاف الشوارع ، موسى كريدي في سعيه لفهم خصائص مدينة النجف وامكنتها وبعض نسوتها ، احمد خلف في تتبعه لامراة الحاجة المفرغة ، وكانها جوابا لآفاق روحية بعيدة . جليل القيسي في اهتمامه برصد الحالات المستوفزة بفعل الحرب او الجنس . غازي العبادي في ولعه المتزايد في تتبع ابن الريف وهو يواجه العنت والاضطهاد .. عبدالاله عبدالرزاق في ميله الى عزلة ابطاله خارج اسوار المدن . محمود جنداري في تأكيده الروح المتأججة بحالتها اليومية ، جمعة اللامي ، في المغزى السياسي المباشر لاناس القاع الاسفل وهم يتحولون باستمرار ، وفاضل العزاوي في استقصاء الوعي الاجتماعي المتجدد . ولاول وهلة تجد ان امكنة باهتمامات ، وشخصيات بمواقف ، واحداث بموضوعات اعم . هي ما يميز هؤلاء القصاصين الذين نأوا بفنهم في اخر الامر من تلك المواقع الظليلة الى المواقع الحاسمة والشديدة الصراع في المجتمع .

وثانيتهما : ان الكاتب القصصي في هذه الفترة قد وضع فواصل واضحة الى حد ما بين القصة القصيرة والقصة القصيرة الطويلة ، وبينهما وبين فن الرواية الذي بدأ يتضح على يد القاص غائب طعمه فرمان . كما برزت الاقصوصة ، وتداخلت مع الجميع مخلفات القصة الريبورتاج التي توارثها الكتاب من الاربعينات .

وعموما تجد ان فرزا حقيقيا وواضحا لاصناف النوع الادبي فالقصة القصيرة المتكاملة والتي يكتبها عدد غير قليل من القصاصين قد اعتمدت منهج القصة الخمسينية الناضجة مع تطوير واضح لقواعدها ، واشباع متميز لاجزائها . وتهتم وبوعي نقدي لاحداثها وموضوعاتها ولطريقة كتابتها ولاهتمامات شخصياتها . كما ان القصة القصيرة الطويلة ، قد وضحت هي الاخرى ، فمالت من حيث موضوعها الى اشراك عدد اكبر من الشخصيات في حدث واحد ، والى التوسع في الادراك النفسي والاجتماعي لكل ما يحيط بها ، لكنها لم تتناول مصائر اجتماعية واسعة ولا حقبة تاريخية مشخصة ولا قطاعا اجتماعيا شعبيا محددا ، ولا شخصيات نمطية مألوفة كما تفعل الرواية غالبا ، ويتميز عبدالرحمن الربيعي في مثل هذا المعزل بين الانواع .

وبتوضيح خصائص النوع للقصة امكن فرز اعمال قصصية يمكن تسميتها بالقصة القصيرة الطويلة : « المسافة » ليوسف آلصائغ « الحبل والمستنقعات الضوئية » لاسماعيل فهد اسماعيل **وكانت الطائرات تحلق عاليا لفاضل العزاوي ،** « رجل الاسوار الستة » لعبدالاله عبدالرزاق ، « تلك الشمس كنت احبها » لعبدالستار ناصر . « مملكة الحبر والوشم » لعبدالرحمن مجيد الربيعي « رموز عصرية » لخضير عبدالامير ، في حين ان حاجة اخرى قد نشأت الى الاقصوصة او كما سميت لاحقا « القصة القصيرة جدا » وكان ابرز كتابها خالد حبيب الراوي ومن ثم احمد خلف حتى استقرت في اخر المطاف على يد كاتب اجاد وتفرد بها هو ابراهيم احمد . وحصيلة هذا الشكل اتت بفائدة على القاص في الانتباه الى تلك اللحظات المكثفة من الحياة ، والتي غالبا ما تشبه البقع السوداء في الفضاء الخارجي . اما جذور هذا اللون فيمتد الى ريبورتاجات ذنون أيوب في مجموعة « برج بابل » في الاربعينات . والى فن التقطيع الذي لجأ اليه الكتاب في الستينات عندما بدأوا يوزعون قصصهم الى مقاطع وارقام ، وافضل من عمل ذلك هو غازي العبادي ثم توسع على يد اخرين لعل سعدي يوسف في مجموعته خير مثال على ذلك ، اضافة الى ان هذه الفترة شهدت ترجمة قصص ساروت « انفعالات » فكانت نموذجا لهذا النوع القصصي اما القصة القصيرة الفنية ، فقد تكاملت ابعادها كما اسلفنا ، واصبحت مكتملة النوع ، ويمكن القول ان : محمد خضير ـ موسى كريدي ـ جليل القيسي ـ احمد خلف ـ محمود جنداري ـ غازي العبادي ـ خضير عبدالامير ـ جمعه اللامي ـ الربيعي ـ فهد الاسدي ـ عبدالاله عبدالرزاق ـ **فاضل العزاوي** ، **عبدالستار ناصر** ، افضل من كتبها في تلك المرحلة .

وتندمج النقطتان في ايضاح معنى مهم ، نؤكده هنا قبل الدخول في التفاصيل ، وهو ان القصة الستينية لم تقترب من الشعب كما كان شأن القصة الخمسينية ، الا انها انهضت قيم الشعب وجعلتها مرئية ومقروءة بوعي اكثر . هذه النقلة الفكرية ابعدتها اولا عن اساليب الفن الشعبي وقربتها ثانيا من مستلزمات القصة الحديثة ، وقد افرد بعض الكتاب لاسلوب الفن الشعبي طريقة جمعت بين المقامة والقصة ، كان من حصيلتها نتاجات فنية لها طعم الفن الشعبي والقصة الحديثة ، وابرز من كتب فيها متأخرا الاستاذ مدني صالح والقاص انور الغساني الذي نشر عدة مقامات باطار قصص اسماها المقامات الكركوكلية . (نشرها في جريدة الفكر الجديد الاسبوعية) .

ويعكس ابتعاد القصة عن الفن الشعبي وحيله ، وعن هموم الشعب اليومية المباشرة قضية فكرية اخرى : هي ان القصة تحاكي منهجا سياسيا يؤكد في مجملة على رؤية مستقبلية اكثر مما هي سلفية ، ويأتي وضعها هذا من خلال موضوعاتها التي التصقت بالهم السياسي في جانب وبالمكون النفسي للانسان العراقي في جانب اخر ، وكانت في كلا الجانبين تضع مؤشرات للنهوض على انقاض ما ينهار من قيم ومفاهيم . بمعنى اخر ان قصة الستينات كانت تترجم الانهيار اليومي لاشكال الواقع القديمة ، الا ان خطاها او ضعفها يأتي في ان رؤيتها المستقبلية كانت مضببة عاكسة بذلك الوضع الفكري والاجتماعي

للانتلجستيا العراقية في مرحلة من اصعب المراحل واشـدها تنـاقضا ٠

وتحت هذا الفهم نحاول فيما يلي ايضاح المميزات التي اختصت بها أفضل نماذج القصة الستينية على المستويين الفكري والفني وصولا الى تحديد ما يسمى **بقالب خاص لفن القصة القصيرة في العراق** ٠

● اولى هذه المميزات تعميم ما هو مأساوي في الحياة الشعبية وجعله على لسان الكثيرين من الناس ، لقد طرحت مفهوم الاغتراب الجماعي من الوضـع السياسي القـائم يومذاك ، فدللت من خلال العديد من النماذج على ابتعاد الانتلجستيا عن السياسة لا كرها بها ، وانما يأسـا مما آلت اليه ٠ لقد استوعب الفن القصصي تلك النغمـة الحزينة ، خاصة وان ابطال القصص نماذج ممرورة بتجربتها ، مشبعة بفشلها ، وها هي بعد ان استوت على قدميها اعطت لقدرتها الذاتية البسيطة : امكانية جماعة متماسكة ٠ وافضل نماذج هذا النوع من القصص قصة « الوشم » لعبدالرحمن مجيد الربيعي ٠ حيـث يتلمس القارىء تلك النغمة الحزينة المشربة بالانهزام وهي تطرح ذلك بطريقة البوح او الكـلام بصـوت مرتفـع ، وهي مركب من مركبات شخصية البرجوازي الصغير الـذي يضيق نفسا لدى اول مجابهة ، في حين انه كان يمني نفسه يوما بالارتفاع على حقيقة الواقع بما يمتلكه من تصورات ثقافية مزركشة عن تناقضات الواقع ٠ ان ميزة الوشـم الاساسية ليس فيما طرحته من تبرير بل في ذلك الجانب الذي لم تتجرأ الحديث عنه ، وهو الضعف التاريخي الـذي يمتلكه المثقف ازاء الاحداث العصيبة ، والنقد الذي لاقته هذه الرواية اهمل هذا الجانب ، بل جعله مؤلا في ذهنية الناقد والكاتب دون ان يترجم على الورق ٠

المأساة التي تطرحها مثل هذه الكتابات هي مأساة طائر التم ، الذي عند موته فقط يفكر بصوته الحزين ٠

★ ★ ★

والنظرة الجمالية لمثل هذه الكتابات هي اكتفاؤهـا بتصوير ما هو كائن ومؤول ، فجاءت صرخات الكائن منكفئة الىالداخل اومحاصرة بأشخاص وحالات لاشرط موضوعي لوجودها ، لايمانها بان التغيير لمثل هذا « القدر » لايأتي الا من الخارج، ولما كان الخارجمحاصرا ومشددا عليه سقط البطل في وهم الذاتية والمثالية ٠ لقد كانت المرحلة احوج ما تكون الى كاتب ينهض بانكساراتها بروح موضوعية وعلمية ليرسم ليس ما هو كائن ، بل ما سيكون عليه الامر لاحقا ٠

مثل هذا الكاتب ـ البطل ايضا ـ قد خرج من تحت عباءة القصة القصيرة الفنية وليس من القصة القصيـرة الطويلة ، والعلة في ذلك هو ميل كتاب هـذا اللـون من القصص الطويلة الى تركيز عدة شرائح وعدة احـداث ، وعدة شخصيات في بطل واحد ، في حين ان القصة القصيرة تفتح نوافذها على كل هذه التعدد دون ان تدمغ ايا منهـا بهوية الاخر ٠ فالشخصيات المكثفة او المركزة لاتستطيع ان تقدم طريقة ناضجة لايضاح العلاقات والقوانين العـامة للمرحلة ، خاصة في طرحها فنيا ٠

الا ان التصميم المأساوي قد اتى من تناول الشخصيات الثانوية في المجتمع ونشرها على افق الواقع ومن ثم تشـرب الناس ، كل الناس بالحالة العامة لهم ٠ والثانويون في تلك الفترة هم حطب نار المجتمع ، العمال ـ الفلاحون ـ الجنود ـ النساء القرويات ، وكل الذين يطلق عليهم العامة ، وهم كما يقول لوكاتش علىلسان بلزاك « ان المجتمع الفرنسي يجب ان يكون المؤرخ ، عي ان اكون انا سكرتيره »[١١] لا كمـا تدل عليه « الوشم » التي تسرد حالة الكاتب بأثواب المثقف ذي النزعة البرجوازية في تفسير الواقع وادلجته ٠

الثانويون هنا ليسوا كمثلهم فيالخمسينات، انهم هنا عينات اكثر تمثيلا لواقع الشعب ٠ من اولئك المختاريـن اختيارا خاصا ٠ فهم الجنود المحاربون والعمال ابتداءا من ثورة العشرين وحتى حزيران ١٩٦٧ ٠

اما النسوة فهن اولئك العجائز المنتظرات الموعود ، والارامل اللائي فقدن ازواجهن ، والشابات اللواتي ينتظرن ابن الثمانية عشر عاما حتى ينهي خدمته ، او رحلته الى دول الخليج ٠ اما الصبيات فقد بقين منتظرات حقائب الابـاء الميتين ولعب الامهات المصنوعة من الخرق والطين ٠٠ هؤلاء الثانويون هم وجه قصة الستينات ٠ خاصة تلك التي ارتفعت بمعنى الحدث الى مصاف الشعر ، وبمفهوم الشخصية الى معنى التجريد ٠ وبقدرة الاسلوب على تطويع ما يفدنا من تجارب جديدة ٠ وقد ساعدها في ذلك كله انها التفتت الى الموروث الروحي للشعب وهو يتشكل عبر معاناتها اليومية ، هـذه الخاصية هي ابنة الستينات ، فقد طوع محمد خضير فنه كي يستوعب فيه الخلجات الروحية لامرأة القاع الاسفل وهـي تنمو وسطها وتطرح همومها ٠ الموروث الروحي اكتشف ايضا بقاعا قصية من المجتمع وازاح الستار عن قارة كاملة مـن الهموم والأفكار والموضوعات ، ما كانت تجد طريقها الى فن القصة وهو ينطلق الى قياس الظاهر المتغير من شكليـات الحياة ، ان اكتشاف القصة الستينية لعمقها الجديد ، ركز فنها وقوى حدثها ، واكسب شخصيتها انتماءا حقيقيا للمجتمع ٠ وقد شخص النقد العراقي هذه النقطة حتى عد انقصصا قليلة ادرجنا بعضهافيكتابنا « قصصعراقية معاصرة»[١٢] مازالت لحد اليوم مثالا لاستلهام الحيـاة الشعبية لفن القصة ٠

● اما ثاني هذه المميزات فهو : تطويع الحس الفولكلوري للعامة وجعله تراثا ثقافيا ينأى بنفسه عن تلك الظـلال المعتمة من النفس ٠ والنقلة هنا ليست في اكتشاف الفولكلور وانما في تحويل طريقة السرد من تتبع حياة انسان شعبي كما يفعل عبد الملك نوري بعد ان يضع على لسانه استحضارات

واعية ، الى تتبع النفس لحياة الشعب الدفينة وهي تظهر من خلال تحويل طرق السرد من العيان المباشر الى الجوهر الذي تشترك فيه عدة قطاعات او ما يسمى بالوعي الجمعي الذي وفرنا حديثا من علم النفس • وقصص المجموعات المملكة السوداء ـ منزل العراس ـ الحصار •• » امثلة على ذلك

ان الكتاب المناوئين للحرب وللاستلاب وللقهر وللاستغلال ، كانوا « منجذبين » كما يشخص لوكاس لمثل هذا الوضع ـ انجذابا اقوى نحو عامة الناس ، خاصة اولئك الذين عن طريق حياتهم اليومية والمألوفة يرسمون مصيرهم العام دون وعي مسبق يمثل هذا المصير ، وهنا يتجرد الكاتب من سلاح ثبت فشله تاريخيا وهو الكتابة عن النماذج الممثلة للطبقات المؤثرة في مسيرة المجتمع واستبداله بسلاح جديد هو اختبار النمط الشائع من الناس والاكثر حضورا للكتابة ،ن خلال ما يحياه عن التاريخ العام للمجتمع والسلاح الاخير س ابن الستينات •

هنا ينهض ما اسميناه بالتصميم المأساوي ليصبح اسلوبا لفن القصة ، وطريقة اكتشفها القاص الستيني ، امتد تأثيرها الى كل اجزاء الفن القصصي ، وسنحاول فيما يلي من الصفحات ايضاح مثل هذا التأثير •

لقد فتحت الخمسينات النافذة الاوسع على العراق الفنية المختلفة واذا كنا مبهورين بما قدمه عبدالملك نوري من فن جديد ، فان ما تعلمه القصاصون الستينيون يفوق كل من سبقهم • لقد تمكنوا من فن الترابط ، والوصف ، وتطوير الجملة النثرية ، والاستفادة الواعية من الشعر والمسرح وجعلوا كما سنرى بعد قليل من كل هذه المناصر هوية قومية لقالب فني محلي للقصة القصيرة وقد اشيعت اجزاؤه بمناخ مأساوي ، هو في حقيقة الامر القاع الشعبي للفن •

يندر ان تجد قاصا ستينيا استخدم تيار الوعي استخداما متكاملا وسبب ذلك يعود لقصر التجربة ، وضحالة الاطلاع ، واستخدام المصطلح دون وعي كامل بأبعاده • الا ان الميزة المحلية الخاصة بهذا اللون من السرد القصصي قد اكسبته ظاهرة جديدة ليس لان تيار الوعي يرتبط بنوع معين من الافكار او الصور او اللغة ، بل لما يمتلكه من حرية اطلقت عنان الخيال • الا ان القصة العراقية جعلت من تيار الوعي ترابطا بين فواصل مأساوية ، يتشرب بها الحزن ويوطد اجزاءها ذلك الهاجس الفردي المأساوي للحياة ونعتقد ان هذه الميزة جزء من قالب محلي لفن القصة العراقية ، اتى نتيجة انتباه القصاصين الى نوع جديد من الحياة والشخصيات والاحداث التي عاشوها تجربة وملاحظة وقراءة .

والقصص التي تؤكد رأينا هذا ، هي تلك التي يسعى القاص فيها عن طريق تيار الوعي الى : الكشف عن العمق النفسي للشخصية وعن الشمول الاجتماعي للحدث ، وعموما نجد رصدا لحالات الشخصية الممسوسة قد سيطر على معظم نتاج الستينات ، ويقينا ان ما نعنيه بالشخصية الممسوسة هنا ليست المريضة حسب مفهوم علم النفس الفرويدي ، بل هي الشخصية المشبعة بمناخ مجتمعها ، والممثلة لقطاع كبير من الناس قد يتجاوز الحدود الطبقية المتعارف عليها في التقسيم الاجتماعي ـ الاقتصادي للمجتمع .

اما كيف تمكن القصاصون من التقاط هذه الشخصيات المشبعة ومن ثم وضعوا على لسانها « حالة » اجتماعية لتميزة افرزت فنا محليا خاصا؟ فهو ما نحاول ايضاح بعضه في المقتبسات الاتية ، تاركين اكتمال الفكرة الى قراءة النتاج المتميز للستينيين جميعهم • ولان همنا ليس تقديم انواع التكنيك لان ذلك يرتبط بتحليل نقدي للشكل الفني اولا ـ وانما همنا في الاساس ابراز السمة النوعية لطريقة كاتبنا المحلي في استخدام المأساوي كأرضية لقالبه الفني ، ولنر ذلك فيما يلي من النماذج المجتزئة :

● « أخيرا تغادرين هذه المستوطنات الطموحية الى الخلاء المتفجر بالضوء •• اغنيات رقيقة نداءات بالاسراع •• وجوه مطلة لبشر ممسوخين ، ووجوه ثيران ونسور وتماسيح ، مجدولة بالثعابين السود ، مشعة بهالات زرقاء باهتة ، وكأنهم يرتدون شموسا او نيازك مذنبة • حين تقترب منهم ، تمتد ايديهم الطويلة المشعرة ، والملساء كاسطوانات رخامية ، تقذفك بالازهار والاحجار الزاهية وبالتماثيل الصغيرة المتجسمة في كتل الشذرات المضيئة •• جميعهم هناك : العائلة البشرية ، العائلة المقدسة ، الامهات والاباء الاخوة ، مولدتك ، المربيات السوداوات والمرضعات الطارئات ـ الامهات الثانويات ـ والرفيقات •• تنتشلين وتوضعين في المهد المزين بالخرز الملون وبالتمائم ، بين اغطية ناعمة ووسائد لينة • ها هي ذي الحاشية تحيط بالمهد : الباعة المتجولون ، مشترو الحديد العتيق ، خياطو الفرفوري ، الندافون ، الفوالون وسحرة الحياة ، متسولو ليلة الجمعة ، الاغراب وعابر السبيل و (السادة) ، السود مرقصو الغلمان ومتبنوهم ، اللصوص والحراس الليليون •• وفي ناحية اخرى ، تقف في طرق المهد المرفوضات ، والناديات ، والمطربات محييات الاعراس ، الحفافات ، الدلالات ، القابلات ، الحاجمات ، الغازلات الزائرات القريبات كالاشباح ذوات المهمات العسيرة السرية التي لها علاقة بشرف العائلة وبالامراض وبصعوبات ليلة الدخلة والخبيرات بالمداخل التناسلية الانثوية •• » [٣١] •

يطلق على مثل هذا المشهد الاحتفالي عادة « عين الكامرا » او « المشهد المضاعف » وهي اسماء توحي بامكان اجتماع مجموعة صور في نقطة زمنية واحدة » [٤١] • هي لحظة نزول الفتاة بالحلم وبالواقع الى الالتحام الشامل بمكونات الطبيعية ، اى لحظة المصاهرة مع الذات • ويتبع القاص اسلوبا فريدا في تجسيد هذه اللحظة ، يعتمد على خيال اسطوري سحري ـ فطري في تكوين مشاعر جمالية وفكرية في تلك اللحظة. واعتماده هنا تكملة للمس الفطري



عبد الرحمن مجيد الربيعي

الذي تشعر به الفتاة العذراء ساعة التحامها بذاتها كجنس وكطبيمة • وهذه خصصية محلية اكتشفها قاصنا العراقي بعد ان اكتشف نوعا من الشخصيات المعزولة عن الاماكن المضئية والشوارع ونسكن غرفا مظلمة ، واماكن قصية ، على حواف المدن أو الانهار •• مثل هذه الشخصيات ـ الانثوية ـ قد حملت في تركيبها الفسيولوجي والنفسي والاجتماعي خصصية محلية قد لا نجد مثيلا لها الا في الاماكن القصية من العالم حيث يسيطر السحر والتقاليد والاعراف على مجمل النشاط الاجتماعي • وقد تبدو مثل هذه الشخصيات غريبة او مفتعلة ، في حين تجسيدها لوجودها الروحي والمادي هوتجسيد للنوع البشري الموضوع ضمن ظروف اجتماعية واقتصادية معينة وبالتالي هي امتداد شرعي لكل النساء العوانس والباكرات ، للامهات وللمشيقات ، ولكل من تجد لها في تيار الزمن تكثيفا لحالة أعم واذا ما مددنا حسنا الفولكلوري نجدها وريثة لكل نساء الفليلة وليلة ، ولكل قصص الجن والسحرة وزوار العتبات المقدسة • لقد ارتفع الفن القصصي بمثل هذا النوع من النساء من رصد لعواطفها اليومية المباشرة ، الى تجسيد لجوهرها ككائن اجتماعي انفصل بحكم تركيبه عن مكونات الطبيعة الاخرى ولذلك عندما تعود بنفسها الى حالة جنسية ـ لا تجد ذاتها معزولة عن كل المكونات الطبيمية وغير الطبيعية التي تشترك معها بالحالة ذاتها . القاص هنا يبحث عن الشيء المشترك في كل جوانب الطبيمية •

ونعود الى التكنيك مرة اخرى ، لنجد ان القاص « قد مزج بين الحياة الداخلية للشخصية مع الحياة الخارجية في وقت واحد »(١٥) ولكن بطريقة ذهنية منضبطة ، ولهذا نجده مكثرا من الفوارز والنقاط والتعليقات ولعل سبب ذلك يعود الى ان القاص هنا راو لما يحدث ولذلك ليس ثمة علاقة مع المنلوج الداخلي للشخصية ، فالشخصية شبه غائبة في التحامها الكوني الآسر . فتولي القاص رواية ما يحدث لها مضيفا اليها كل معلوماته عن مثل هذا النوع من الشخصيات ، وهذا ما نجده في اكثار المتشابهات من النساء ، والى رصف الحالات المتشابهة التي تعمق الفعل وتؤكده ، والمعلومات الثرة هنا اضافة فنية لخصوصية القصة العراقية•

الا ان النقطة الاساس ، في كل ما ذهبنا اليه ، هي ان القصة تؤكد الجانب المأساوي العام في الشخصية وفي المعلومات التي اردف بها حال الشخصية وفي المتشابهات ، وفي المناخ العام ، حتى ان الالوان ـ لا الضياء الطبيعي الخارجي ـ هي التي كانت تحدد حواف الاشياء والموجودات ، هذا الجو المظلم الكابوسي ، الموشي بعزاء جماعي رسم لنا صورة واضحة لامرأة القاع الاسفل وهي تمارس وجودها اليومي من خلال استحضار القاص لنوعها المتميز الذي يمثل في أعمق معانيه نمطا من النساء اختص بمرحلة اجتماعية ماضية ، او منهارة ، وقد انعكس هذا الانهيار في قلة الافعال وكثرة الاسماء • وهي دلالة اسلوبية عميقة المعنى •

● « •• في الشارع ثمة موكب يتقدم نحوي الان •• انا الاخر اتقدم نحو الموكب •• كلانا يسعى جاهدا لاختصار المسافة ، نحاول الوصول الى لحظة التقاء ، هذا ما ينبغي تحقيقه : انا اعرف ان الطرفين يشتركان بتقليص المسافة ، لكن في حالة عدم انسجام احدهما مع الاخر ، فماذا ينبغي اذن ساعتها ؟ ادركت في اللحظة الاخيرة اني لم اعد مقتنعا بعملي ازاء الموكب • بدا يتكاثف حول بعضه ، يلتم كجواد يتحرك صوبي ، ابصر مسيرته تتلاحم ، تستحيل الى كتلة صلبة ، بسبب المكان حيث يتحتم عليه اتخاذ وضعية كهذه • » (١٦)

قد لا يثير المقطع شيئا بعد اكمال قراءة القصة ، ذلك لان احمد خلف غالبا ما يلجأ الى تجميع القارىء من خلال المفارقات الكثيرة التي يعتمدها في تسلسل فكرته • الا ان المقطع لوحده ، عينة متكاملة لفن القاص الذي اعتمد في كل نتاجاته على رصد حالة العجز لدى الشخصية المحلية ازاء واقعها الصعب والمتشابك ، ولذلك لا تني مثل هذه الشخصيات الا ان تسلك عدة طرق ذهنية وغير ذهنية لاعادة الصلة ، الا انها تبقى عاجزة عن الايصال بحكم ما تمتلكه هي من خصوصية ، وما يمتلكه الواقع من تعقيدات • وما زال احمد خلف يصرخ حتى بعد عشر سنوات من الكتابة الجادة « هل هناك مؤامرة ضد الانسان ؟ اكانت الحياة مجرد خديمة ؟ لقد تعلمنا اشياء كثيرة ، ولم يعد من المستطاع منح الثقة بسهولة »(١٧) وعدم منح الثقة هي الموضوع الاساس للعجز البشري ، خاصة وان ضمير المتكلم ، لا الراوي هنا هو الذي يحدد مسار الفعل ، اى ان البطل شريحة من القاص ، او تصور له ، وفي احسن الحالات ، هو ذلك المثقف الذي يمتحن قناعاته اولا قبل أن يستقبل قناعات أخرى ، والتقابل الذي يلجأ اليه القاص ـ بين حالتي البطل والموكب ، هو من ضيعة الخيال المشدود الى الزمان والمكان الواقعيين • وقد لا يفيدنا هنا شرح طريقة احمد خلف من التفكير ، بقدر ما نستعين بها في تحديد الحركة الجارية بين جزأي المشهد ـ البطل والموكب ـ وهي

تنعكس على صفحة الذهن الصافية • العجز الذي اشرنا اليه خصوصية اخرى من خصوصيات القصة الستينية ، وقد ولدت نمطا من الكتابة القصصية التي تبدو في بعض الاحيان متوترة ، مكتظة بالحركة والانفعال ، متقطعة المشاعر ، مستوفزة اللحظات ، او متقافزة العبارات وعدم الانسجام اللغوي الطردي • وفي القصة العراقية الستينية ولكثير من هذا حتى عدت كثرته الوجه العام لقصص تلك الفترة •

● « •• وهنا سمعا صوت معلق الفيلم :

« هذه لحظة النوم في القطارات الليلية المتحركة خارج المدن ، المتنقلة بين المحطات الصحراوية من دون توقف »

والان لقطة داخل القطار

مقاعد صقيلة خالية على جانبي ممر وسخ بقايا الاطعمة واوراق الاكياس • رفوف ذات فواصل تلقى أسفلها ظلالا تشبه السلالم على الجدران • سقف مدهون منحن تقطعه الدعائم التي تنتهي بأعلى الجدران • مصابيح مغلقة • النوافذ والابواب مغلقة على جانبي العربات ، ومن زجاج النوافذ يظهر الظلام الكثيف •

لقطة في عربة أخرى

في مقعد قرب نافذة مغلقة ، يجلس جندي يستند الى كتفه امرأة ، يحيط ظهريهما معطف واسع •• »(١٨) •

ما اردته في هذا المقطع ليس هو الاستفادة من الفن السينمائي حسب ، بل الوصف لجزئيات المكان ايضا • وهذا الترافق بين الفن السينمائي ولغة الاشياء لم يتطور في القصة العراقية ، لا على يد محمد خضير ولا على يد سواه ، وكأنه شكل غريب عن الشخصية والحدث المحليين . في حين ان العكس تماما • فمن خلال اللغة السينمائية يمكن تحقيق صلة اعمق بحقائق الواقع الموضوعي، خاصة وان استخدامها للتسجيلية تنهض جزأيات الواقع « وتخلع اصالة ثقيلة ومباشرة على المضمون » (١٩) • وتحاول اللغة السينمائية ، خاصة في الانتقالات في توضيح نقطة مهمة في تفكير الشخصية والقارىء على حد سواء ، وهي ان تجعل منهما متوازيين في المشاعر المتجسدة عبر اللقطات واحاديث الشخصية • اما القاص فسيكون هنا حياديا •

اما لماذا لجأ قاصنا الى تجسيد افعال مثل هذه الشخصيات التي تبدو باردة ومقحمة في حين ان ارضيتها واقعية ، وشروطها الحياتية اتية بفعل الحرب ؟ ذلك ما يمكن الاطلاق عليه باستنساخ الاشكال الفنية وجعلها اكبر من حجم الشخصية المحلي • ولذلك لم يلجأ اليه الكتاب لاحقا

اما الوصف الطبيعي الذي جسده الكاتب ، فقد تطور على يده وعلى يد اخرين ، بحيث تحول من اللقطات الجامدة المنظور اليها بعين حيادية الى موقف فكري يوضح الازمة النفسية للبطل • رغم انه هنا قد نقل احساس الشخصية المحاصرة ، المثقلة بعذابها وقذف بها في غرف مغلقة ونوافذ لا يتخللها ضوء كثير •

ويسعفنا محمد خضير في توضيح انتقالاته في ميدان الشكل برأي نجده ينطبق على عدد غير قليل من القصاصين المبدعين « ان الشكل ، كمنصر تكميلي ، سيصبح نظام استجابة اقصى ، وسيوسع من امكانات التعامل مع الواقع الموضوعي ، وسيوجه الطاقة الفائضة الى خارج واقع القصة المبتكر توجيها مضبوطا » (٢٠) •

● **قل له : قل له لو**
التقيت به تحت
خيمة المـاء !
وعليك السلام
يا سيدي الخضر
يا حاضر الزمان
والمكـان
النور في العيـون
والايمان يعمر الصدور
والقلوب
والخصب في الاصلاب
والأرحام والحقول •• »

مقطع من دعاء ليلى للنساء والاطفال في الجنوب قبيل النوم (٢١)

لم ارد بهذا المقطع بيان شاعرية غازي العبادي ، فهو لاشك شاعر باختياراته . لكني اردت ايضاح معنى استخدام الفولكلور الغنائي والتراتيل الاسطورية في القصة• وهو اسلوب يختلف عن ذلك العزف الفردي الذاتي عزفه بعض القصاصين واطلق عليه الشعر في القصة ، وقد اثبتنا مقطعا منه في الصفحات الماضية • هذا اللون من الشعر يختلف عن الجملة الشعرية التي كتبها عبدالاله عبدالرزاق او موسى كريدي او جليل القيسي او محمود جنداري كما يختلف عن النغمة الشعرية المفردة التي لجأ اليها نزار عباس ومحمد كامل عارف • انه هنا يقترب من هموم العامة من النساء المثقلات بواقعهن اليومي ، ومثل هذا الاقتراب ازاح القشرة السميكة عن انماط من السلوك الانساني الكائن خلف أسوار البيوت والازواج والعادات •

ومع ان تقطيع الابيات لا يوحي بمعنى المقطوعة كاملا ، اذ لابد وان تسمعها مغناة بترتيل جنوبي حزين الا ان القاص استخدمه كاستهلال للقصة تشربت به جميع جزئياتها اللاحقة ، وهنا تتحول المقطوعة من الشعر الى الحالة العامة للشخصية وتتجرد بالتالي من سمتها الغنائية المباشرة •

الا ان استخدام الشعر بشكله الفني في القصة ابتعد عن حدود الكلمة المنغمة ، او الحالة الغنائية الذاتية ، او الصورة الايحائية المشبعة بالرمز ، واقترب من فن القصة بميت اشبعه بمنطلقات جديدة كل الجدة . هي الاستعاضة عن الكلمة بالموضوع وعن الجملة بالحدث وعن الذات بالمجموع ، وعن المحدود بالمنطلق .

وبالامكان تشخيص هذه الانتقالة في استخدام الشعر بما يلي :

● استلهام الطبيعة كمكان وكزمان متداخلين في تناغم حسي عال النبرة ويرفدان حدث القصة وسمات الشخصية بموضوعات جمالية جديدة ونجد هذا اللون من الشعر من قصص عبدالاله عبدالرزاق مثلا ·

« عند الفجر ، كان الغبش يركن رقعة السماء الفسيحة ، وكان صدى الماء المتحرك في مجراه يسمع في وضوح ، وثمة اصطفاق اجنحة وسقسقة مبحوحة ، وتناثرت كتل طينية من ضفة النهر المتآكلة ، واعمدة دخانية تشقق جمود الاشياء المركومة عبر غابات النخيل البعيدة ، وتروح تتعاقد في سماء نشر عليها الغبش زرقته الحائلة ، التي بلت وكانها تجهد بنشوة في بعثرة نقاط حمر تبقعها الخيوط الاولى من اشعة الشمس · كانت رقعة السماء المحصورة بين ضفتي النهر والمكان الذي يقف فيه الحصان مقفلة على توتر الوان متباينة تهب الفجر مشيئته القادرة على تغير الاشياء ، وصهر الظلال ، ومنح جسد الارض النائمة نشوة اليقظة الاولى (٢٢) ·

واول ما يلاحظ على هذا النوع من الشعر ، ابتعاده عن المناخ النفسي للشخصية واقترابه من الجو العام الخارجي الذي يلقي بتأثيراته على دواخل الشخصية . هذه السمة الواقعية للفن نهض بها « فهم الواقع » وسبر اغواره · ويقول القاص عن هذه التجربة « ··· ولان قصتنا الحالية وليدة تجربة ومعاناةفيعالمأحمقتلتف ـ كل حين ـ اسنان عجلته على رقابنا ، لذا كانت لغتها شعرية لها من الظلال والايحاءات الشيء الكثير ، كما انها ـ وفق هذا المنطق ـ ترفض المط والانتفاخ على حساب تبرير المفاهيم القديمة من حيث السرد والحبكة المحكمة »(٢٣) · وقارىء عبدالاله يستطيع القول انه توصل الى طريقة فنية خاصة به لا يستطيع الخروج عنها وهي قريبة من اسلوب المونتاج (٢٤) في السينما ·

● استنهاض جزئيات المكان وتوظيفها لتعميق احساس الشخصية بالحصار النفسي او العجز عن الاتصال الطبيعي بالعالم الخارجي · او جعله رافدا حسيا وذهنيا وميثولوجيا لنمط من الحياة الشعبية ، وقد مالت القصة القصيرة لتأكيد هذا اللون من الامكنة بعد ان اكتشفت مواقعها المعزولة عن المدن الكبيرة وضوء لشارع وهتافاته السياسية ، وبعد ان وجدت ان الشخصيات المثقفة تمنطق وتفلسف حياتها بطريقة لا تتصل بهموم واقعها ، فما كان منه الا وان لجأ الى القاع الشعبي مفتشا عن التاريخ العام في الخاص ، والخاص في العام . لقد فصل في امكنته وفي شخصياته وزاوج بين الحس الديني الدفين وبين تطلعات الفن القصصي نحو تفسير الواقع المعاصر ·

ولم تقف جزئيات المكآن عند لون محدد من الشخصيات والاحداث ، بل تجاوزت ذلك الى امدادات اخرى . لعل ما يجمعها مع غيرها هو الحاجة الى تسجيل التاريخ الخاص لتلك الحالة العامة · وبالامكان القول ان محمد خضير في (المملكة السوداء ـ الشفيع ـ شجرة الاسماء ـ حكاية الموقد) افضل من كتب هذا اللون · الا ان الامر لا يقف عنده ، فهناك قصص عديدة لكتاب اخرين وان ظهرت متأخرة زمنيا عن كتابات محمد خضير ، من هذه القصص ، الغرفة لموسى كريدي ـ كوت حفيظ لفهد الاسدي ـ حدث هذا في عام الفيل لمحمود جنداري ـ ورقة الاحتجاج العاشرة لخضير عبدالامير ، وقصص كثيرة اخرى ·

● الاطار الثالث للعمق الشعري في القصة ، هو موضوعها وقالبها الفني فقد مالت القصة لدى المجيدين من الستينيين الى الاعتدال ، ليست بالطول الذي يفقدها هويتها ولا بالقصر الذي يقربها من الخاطرة ومتطلبات الصحافة ، ويقينا انها بذلك تطور قالب القصة الخمسينية ، الا ان الشيء الملفت للنظر ، هو شاعرية الموضوعات ، حتى ان قاصا كفؤاد التكرلي اخذ عليهم انهم لا يجيدون الا اختيار العناوين · في حين ان المسألة لا تقف عند العنوان ، بل عند تلك الارضية المبهمة المغشاة بضباب المجتمع ، وكان عليه كي يصل الى اعماقها الاستعانة بكل الادوات ، الايهام بالموضوع وبالعنوان وبالاختيار لشخصيات غير مألوفة هذا البحث يحمل في داخله مشروع شاعر اراد ان يحاكي الواقع المتشابك بقصص ذات منهج معاصر ، الا ان ضعف اداته ضيع عليه فرصة ان يكتشف العمق الفكري كما اكتشف السرياليون طاقة اللغة والخيال والانطلاق ·

لقد مارس هذه اللعبة الفنية كتاب لهم دراية ، كانور الغساني بينما اصبحت لعبة شكلية عند محمد عبدالمجيد مثلا ، فاذا كان الاول مدفوعا بمجارات الموجة الجديدة في اوربا بتقديمها نتاجا غامضا مستوحى من القدرة اللغوية ومن التشكيلة الاجتماعية ـ الاقتصادية المعقدة ، فان الثاني تعامل معها تعاملا خاليا من الهدف · الا ان الشيء الهام في ذلك كله هو الرغبة العارمة التي كانت تسيطر على بعضهم لاختيار موضوعات جديدة لا تبدو الشخصية من خلالها متماسكة او هشة ·

« ··· انا رجل سعيد (سعيد بالقياس الى ماذا ؟) · من الحديقة تنظر عيناي ، اختم اللحظة الاخيرة · اللحظة الحاضرة انا في الحديقة · الرجل ينظر ، وانا انظر الى الشروخ التي تحدثها حركات (الافعال) في غطاء ينظر ، الزجاجي عند محاولتها التملص والطواف · عند الصعود الى اعلى ومراقبة المدينة يبدو الغطاء نصف كرة من الزجاج يحدد المدينة ، ضمنه (تقع) (افعال) مختلفة ، رجل يموت ، اخر يولد متسلخا من اهاب اخر · حوار :

ـــ انت سعيدة

ـــ كيف

ـــ حياتك

— **بالقياس الى ماذا ؟ (٢٥) ٠**

لا يعطي المقطع الا ايجاءاً باهتا بحالة الحصار التي يعيشها البطل في المدينة ٠ فهو سعيد ولكن لا يقيس سعادته الى شيء محدد ، لانه هو من يعطي السعادة لا من يأخذها ، وهو يعيش في المدينة الحلم او المدينة الواقع لا يرى فيهما الا (افعالا) (تقع) ليس له دخل في صياغة مشروعها ٠ وبتعدد الضمائر ، تبدو القصة لا ترتكز على شخصية واحدة ، بل على صوت يشترك به عدة اشخاص ٠

هذا اللون من الكتابة يستعير مناخ الشعر ، ويتعمق به كأداة لاكتشاف في المأساة الخفية التي التي تغلف اناس المدينة الحديثة ٠ وفي جانب اخر تبدو القصة الحديثة مشروعا لخلق الف باء جديدة لا تترجم حالة العصر ، بل لتعمق الاحساس به من خلال الاغتراب المستمر عنه ٠ حتى ان انور الغساني في قصة اخرى لا يضع عنوانا لقصته ، بل قصة قصيرة فقط (٢٦) ، هي قصة الانسان المعاصر بصلابة الواقع ، والذي يصرخ بأعلى صوته « ٠٠ كيف اصير بشرا دافىء الجسد يمتد مع كل الاشياء ويكون داخلها وخارجها ٠٠ » وانا محاصر باستمرار « باناس مجتمعين على لعبة ويتكلمون » ٠ الشخصية هنا « لا تسيطر على عالمها سيطرة كاملة » بل تحاول من خلال تفتيت علاقاتها به ان تصل الى السيطرة على جزء منه ٠ وهو « النفس » ٠

● ويضيف العنصر الدرامي لقصة الستينات قدرة جديدة اخرى ، فهو قد تجدد فيها ، واحتل مواقع الذات الواحدة ، بعد ان كان يمتثل بالاسود والابيض المتصارعين على الورق وفي الواقع ٠ لقد غلب اللون الرمادي على الواقع اما في الذات فكانت المعركة على اشدها ٠

وتطرح النماذج القصصية الدراما وفق منظور التراجيكوميدي ، حيث تسحب الصراع الى النفس وتحدده باطار الواقع المباشرة وتستجيب لتلك الارادة البشرية في حل المعضلات ، ولذلك فالصراع من النوع الهادىء ولكنه العميق الذي يجرف في تياره ليس البطل وحده وانما المجموعة البشرية التي يمثلها ٠

اما اشكال الصراع فهي من الاشكال المألوفة والمعاشة ، هي الحرب التي اصبحت قدرا وهوية للمواطنة ، وهي التناقض الطبقي حيث يرى البطل نفسه محاصرا بقوى خارجية ضاغطة قد لا يمثلها القاص بطرف مباشر داخل القصة ، ويعوض عنها بالاحساس العام بالضائقة ، او بالثقل المادي والروحي الذي يبث داخل القصة وهي الفشل المستمر للبطل في احتلال موقع متميز بقية تعثرات اللسان ، وهي الحاجة للجنس والحاجة للالفة وللاطمئنان ٠ فالرجل الغائب مثلا ليس هو البديل المباشر للحاجة اجنسية ، بل هو الكيان الاجتماعي الذي تستظل العائلة تحت ظله وغيابه يشكل نقصا لا عوض له ٠ ميادين الصراع واشكاله فان بالقصة القصيرة عن تلك الظلال العاطفية المباشرة ، ومن تلك الواقع التي تجيد محاكم الشرع الحديث عنها لتصبح لونا عصريا يستفيد من معطيات الحياة اليومية المتناقضة والمتشابكة ومن قدرات الفنون الاخرى التي اصبحت اكثر التصاقا بانسان الستينات المضطرب ليس على المستوى المحلي ، بل وفي العالم الغربي عموما الذى كنا نتغذى يوميا على ثقافته وفنونه ٠

★ ★ ★

لقد ادرجنا ما نعتقده بالخصائص المحلية لقالب القصة القصيرة ، وهي خصائص نوعية بالاساس تطرح في ابعد معانيها صفة العام الشامل للكتابة بالعربية ٠ ولذلك فما يطلق على هذا النوع من الكتابة بالقالب القومي للفن لهو صحيح هنا كل الصحة ٠ ولكن يبقى في اطاره المحلي حيث ان القالب القومي لمثل هذا الفن وسواه ، هو مجموع الابتكارات والتجديدات المضافة اليه في شتى ارجاء البلاد العربية ٠ وعندئذ سيكون للمعنى اكثر شمولا ، لو اضفنا عن طريق الدراسة والتحليل ، انجازات يوسف ادريس ونجيب محفوظ والشباب المتمكنون في مصر ، مع ابتكارات القصة السورية القصيرة لحنا وزكريا تامر والعجيلي ، مع انجازات الطيب صالح والطاهر وطار ، نكون قد المنا بما نطلق عليه القالب القومي لفن القصة ، وهو لاشك سيكون قريبا جدا من افضل انجازاتها في العالم ان لم يكن متجاورا لها ٠

ما يخص بحثنا : ان هذه الخصائص التي نشأت في الستينات وهي تطور افضل انجازات الخمسينات ما زالت مستمرة مع تلوينات جديدة ــ سنأتي عليها بعد قليل والصعوبة القصوى التي يلاقيها الكتاب هي عدم التوفيق بين الحس المأساوي الذي اكسب القصة فنا وطاقة هائلة من الخيال ، وبين مشروعية الكتابة عن المرحلة الحاضرة

وتحت ظل هذه البلبلة ظهرت نتاجات قصصية لشباب بدأوا الكتابة في اواخر الستينات وما زالوا يغذون تجربتهم بغنى الحياة اليومية ، اضافة الى من بقى من كتاب الخمسينات والستينات ، حيث يشكل الجميع الان لحنا مختلط الاوزان ، هو في الصميم من ذلك التنوع الثر الذي اشرنا اليه ٠

ولعل سعة الظاهرة وجدتها دفعتني يوما لاقول فيها « ٠٠٠ ان كتاب القصة اليوم بدأوا يكتبون وفق ما يحسون به لا وفق ما يفتعلونه وينظرون الى واقعهم من خلال ما هو جذري متطور متغير ، لا من خلال ما هو هامشي ثابت ٠ ويتعاملون معه وفق مبادئهم لا وفق قراءاتهم ، لقد اقترب العديد من كتاب القصة من هموم ومشكلات القصة الخمسينية ، ولكنهم اختلفوا عنها بتوجههم نحو الواقع نتيجة ما استجد في هذا الواقع من احداث ٠ وهذا ما جعل القاص الواقعي يتحرك هذه الايام باتجاه الريف والمدن الصغيرة موليا وجهه عن صخب المدن الكبيرة ٠٠ » (٢٧) ٠

وبدون ان نركب التيار ، او ننتظر له ، رحنا نراقب بحذر واحتراس ، فلطالما قتل الحماس المجاني اتجاها ادبيا او حرفه حيث النزعات الفردية في التقويم . . وهكذا اشرنا الى علامات التجربة القصصية الجديدة وشخصنا افضل

انجازاتها بكتابها الجدد • ورحنا نتتبعها عند هذا الكاتب او ذاك ، وفي هذه المفردة او تلك ، حتى تجاوزنا بداية السبعينات مرورا بمنعطفاتها الكبيرة ، بدأ التيار يستقر ويشتد ، ويأخذ من توجهات القصاصين الشباب المدى الاوسع • ومن اهتمامات النقد حماسا اقل •• الا ان هذا كله ما يزال رهنا بكتابة انفسهم ، خاصة اوُلئك الذين يغالبون اغراء التجربة • والقصد بهذه المغالبة ، الابتعاد عن غنائية الذات بما تفرضه على القاص القليل التجربة من مناخ فردي محلق ، وسيولة المشاعر ازاء الجديد ، حيث يصبح الفرد عوضا عن الطبقة ، وكذلك الابتعاد عن تأثير المدارس التجريبية ، حيث تصبح اللقطة المحلقة حلما يجعل الارض البسيطة يوتيبيا متخيلة •

الا انه مما يزيدنا حماسا ، ان الكتاب الشباب الذين عايشوا الجديد في الحياة الاجتماعية ، قد رفقوا بعد تجارب قصصية ناجحة على قدمين ثابتتين ، ليضفوا الى قالب القصة الستيني بعض التلوينات الاسلوبية والفكرية لائمت المظاهر المستجدة في الواقع ، من هؤلاء الشباب بثينة الناصري – هشام توفيق الركابي – محسن الخفاجي – جاسم عاصي – ابراهيم احمد – فاضل الربيعي – مجيد جاسم العلي – نعمان مجيد – حميد ناصر الجلاوي – هيرو كوران – امجد توفيق – فيصل عبدالحسين حاجم – عبدالله صخي – سعد البزاز ، ناطق خلوصي ، اضافة الى عدد اخر من اصحاب المفردة او الاثنتين •

وتحسب ان تلويناتهم ليست جديدة كل الجدة ، ولا قديمة كل القدم ، بل تستمد هويتها الواقعية من توجهات القصة الخمسينية نحو القاع الشعبي ، خاصة في انجازات روادها فؤاد وعبدالملك والصكر وفرمان بفنهم المكثف ولقطاتهم الشعبية الموحية ، وابطالهم المختصرين لقطاع اعم وتراكيبهم السهلة الناقدة . كما اقتربت قصصهم من تجريبية الستينات دون ان تقع في شكليتها المفرطة ، ولا عفويتها الزائدة ، بل اخذت ذلك التوهج في المشاعر ، والصدق في المعاناة ، والانتقال من العاطفة الى العقل في تبصر الامور • فاختطت لنفسها ميدانا غير الميادين التي جرت عليها الفترات السابقة . هو ميدان القرية والساحات المنزوية وحواف المدن والقصبات الريفية ، اضافة الى ساحات الحرب ، وميادينها ، ومن عموم توجهات الشباب نجد الميل الى المجابهة عوضا عن التكتم ، والى الصراحة والصدق بعيدا عن التدليس ، والى الرؤية الواضحة بدلا من التخيل المفرط • فاستنهضوا بطلا من العامة والبسوه كسوة الحياة اليومية المألوفة ، وقالوا على لسانه ما يشمل الاخرين ، ووضعوا في فمه مكرفون الحالة الاجتماعية

الجديدة ، لا ليقولها صراخا ، بل ليعيشها حسيا ، ورسموا على طريقته في الحياة اليومية خارطة الجديد على الارض •

اما على المستوى الفني ، فقد احس القاص الشاب انه ما زال بعيدا عن امتلاك مقومات التكنيك القصصي المتكامل الابعاد والذي يوازي ثقل الحالة ويشخصها • لقد اعتقد البعض منهم انه باكتشافه للبطل الشعبي المنحدر من الارياف والذي تعلم القراءة والكتابة في مدارس محو الامية وانتقل ليعيش في مجتمع المدينة عاملا بجهده ، او عطارا بنقوده ، قد نجا من الاغتراب الاقتصادي ، وبالتالي قادر كشخصية فنية على منح القصة الحديثة هوية لا مثيل لها • وهكذا بدأت مثل هذه الشخصيات الجديدة عذابا لهم ان لم يربطوا مصيرها بمصير حركة المجتمع العامة • ان النقلة الفكرية التي تحدث في وعي الشخصية الشعبية لا تجعله قادرا على منح الشكل الفني – ان هي اختيرت بطلا – لمجرد انها تستطيع ان تقف على قدميها لوحدها ، بل ما يجعلها شخصية فنية ، هو قدرتها على رفع الوعي العام للناس من خلال ممارساتها الحياتية الخاصة • صحيح انهم ابتعدوا عن الشخصيات المزوقة واللغة الحالمة المحلقة ذات الساقين الوهميتين ، وارسوا قواربهم الشراعية عند منعطفات ابن البلد ذي اللفظة الموحية الدالة والمكتفية بذاتها • الا انهم ما زالوا في جانب اخر خاضعين لتلك الغنائية الذاتية ، التي غمرها بريق الحياة الجديدة ، فضاعت نتيجة ذلك سمات التناقض الجوهري ، بين كون ابطالهم يحيون ظرفا سياسيا صعبا وجديدا ، وبين انهم ما زالوا غير واعين لما يحيط بهم من مخاطر جراء سيولة الحياة وسعتها ، بحيث تغدو الحالات الوسطية – والتي يضيع فيها باستمرار التناقضات الطبقية الكبيرة – هي المجال الذي يتحركون عليه • وانها بحق الصعوبة التي لم يجابهها قصاصو الخمسينات ولا الستينات ، حيث كانت التناقضات يومذاك واضحة ، وذات اشكال معروفة ، اما اليوم فقد انسحب ذلك التناقض من عمومياته الى خصوصيات اشد ، ومثل هذا الانتقال يلائم كل فترات التحول التقدمية حيث تصبح مهمة ترسيخ التقدم اصعب من صناعته •

ومع ذلك شفعت متابعاتهم الجادة بتكوين رؤية جديدة للحياة ، فاستطاعوا ان يحتلوا جزءا من الميدان ، وبعد عدة تجارب اكتشفوا انهم اهل للسياحة فيه • فمدوا ذاكرتهم باتجاه ابناء الشعب المتميزين اما على المستوى الفني ، فاستلوا من تشخيوف قدرته على التقاط الحالات البارزة من الحياة والمحصورة بفعل الضغوط الخارجية الكبيرة في اماكن شعبية او في الذاكرة او في صور اليومي المألوف من الحياة • حيث يصبح الصراع فيها على اشده • كما اخذوا من يوسف ادريس ايمائية الصورة ، وكثافة الموقف ، واظهار القاص بموقف المراقب والمدقق المسؤول • واخذوا من محمد خضير دأبه في صياغة النثر القصصي الصافي ، وشخصياته الشعبية المخثرة بالحزن المأساوي

اكتشافه للقاع الاسفل في حياة ابن البلد العادي ، وللوجه العراقي الاكثر شعبية والاكثر اختزانا للتاريخ • ومن توجهات القصة الواقعية صدقها الفني والتاريخي •

لقد انهضت بثينة الناصري في قصصها الحس القروي الشعبي وفق موقف فكري ناضج ، عندما جعلت من الريف ـ في قصة « القارب » (٢٨) مثلا ـ ليس مكانا للنزهة كما يفعل « افندية » المدينة كجزء من موقف اغترابي يعيشون فيه • وانما حاولت ان تضع ايديها على النبض الجديد في حياة الريف وفق نظرة مثقف أحسن أن في أعماق الريف دماء جديدة انشأتها علاقات انتاجية شوهاء ، فأتت بتقاليد واعراف شوهاء كذلك • هكذا اصبحت المرأة قربانا لقارب احد برجوازية الريف الجديد عندما اراد ان يعمده بضحية ، فما كان من زوج المرأة بعد ان رآها في قارب السيد الا ان طعنها لتصبح عوضا عن الضحية • هذه النظرة الى حياة الريف لا تسقط في وهم العواطف السهلة المبتذلة التي يصور بها عادة بعض القصاصين الريف ، ولم تسقط في وهم التعقل المصطنع حيث تصبح المرأة خارج دائرة العلاقات الاقتصادية ، بل نظرت الى الريف وفق منطق القوى المحركة فيه بحيث كانت المرأة ضحية الاثنين : مالك القارب ، وزوجها المشوه ، وحاجتها الى ان تكون امرأة حقيقية لا تحدها موانع شوهاء •

واقترب من هذا الفهم قاص بصري اخر هو مجيد جاسم العلي ، رغم انه كتب قصته « فتيات الملح »(٢٩) قبل بثينة ، حين حول هموم بائعات الملح اليومية الى الكشف عن اغتراب الجسد في مواجهة متطلبات العمل والقوت • ان بائعات الملح الهاربات من الشرطة والكمارك ، والمختفيات تحت عباءة النخيل من ضواري الليل ، يسقطن عندما لا يجدن مشتر لملحهن في القرى النائية • بل ويصبح الجسد والملح صنوا عملية اقتصادية ـ اغترابية تتداخل فيها النزعة الاستهلاكية للملح عند المشتري• والنزعة الاقتصادية له عند البائعة • ليصبح الامر متكافئا : بيع الملح والجسد ، مقابل عوض مالي • اما المشاعر المتولدة عندالطرفين فقد احتلت مساحة جديدة لا تعرف مداها فما زالت الحاجة الى الملح قائمة ، وما زال بيع الجسد لا يتم خارج هذه الحاجة • ان دوامة الخلق الاقتصادي هنا ، تشترط عواطف ومشاعر من نوع ليس مثل ذلك النوع الخاص للدعارة • ولعل ميزة الجنس في الريف تتحدد بمثل هذا الطابع ، ليست هناك دعارة من اجل المال ، وانما يباع الجسد بعد ان تكون الضائقة الاقتصادية قد اوقفت بيع المحصول •

واستطاع ابراهيم احمد ، في قصصه القصيرة جدا ، عشرون قصة قصيرة جدا (٣٠) ، والذي استطاع بهذا اللون من القصة ان يرتفع الى مصاف الشعر ، ان يتتبع ابن الريف المنحدر لتوه الى المدينة والذي ادخل ضمن علاقات اجتماعية ـ اقتصادية جديدة ، هي من مميزات السبعينات ـ لقد وازن القاص بين فقر شخصياته الموروث ، وبين واقعها الاقتصادي الجديد ، بحيث لما اغتنت هذه الشخصيات تحولت الى مستهلك لا يعرف معنى الحاجة الضرورية ـ قصة البراد مثلا • لقد اشترت امرأة برادا جديدا ، لا كحاجة لمتطلباتها المعاشية ، بل لان الاخرين اشتروا ، وها هي تضمه في سيارة مكشوفة وتجلس بالقرب منه ، ملتفة الى اناس المدينة علها تقع عينها على من يعرفها او تعرفه لتقول له : انظر ، ها انذا مثل برجوازية المدن ، اشتري برادا وليذهب الجميع الى النار ، ولا يهمني ان كانت هناك كهرباء كافية لاشغاله ام لم تكن ، كما لا يهمني ان كان له مكانا في البيت ام لم يكن • المهم ان عندي برادا وسوف افترشه وانام عليه ان هو احتل مكان سريري •

ولم يفعل ابراهيم احمد كما فعل العديد من القصاصين ان اكتفي بلون محدد من الحالات الشعبية ، بل ان ميزته الاساسية هي انه اكتشف طريقه في القصة جعلته ينظر الى مختلف الحالات من خلال قالبها الفني وبذلك فهو قاص اجتماعي متعدد الاهتمامات ، في حين ان العديد من القصاصين اكتفوا بأن اكتشفوا حالات معينة وأرسو سفنهم عند مشارفها بانتظار ان يتعمقوا فيها • هذا اللون من اكتشاف « الجماعة الخاصة » ما زال موجودا عند قصاصي السبعينات •

ويقترب من القصاصين الثلاثة السابقين محسن الخفاجي وبالرغم من تباعد فترات نشره ـ بتوظيفه مشاعر ابن القرية وهو يواصل الاشتراك بالحرب الفدائية ، فكان موت البطل من ساحة المعركة قضية لكشف حياته الماضية في القرية وما افرز من علاقات انسانية وعاطفية • قصة (اربع حالات للموت) مثلا ، التي تتبعت حالات البطل بموته وبحياته وبعد موته • لقد عبر بمثل هذه الشخصية حاجز الموت باتجاه كشف التناقض الجوهري الكائن في نفس الفلاح ازاء الاشتراك بالحرب او ترك الحبيبة في القرية ، وبعملية عقلية فنية رفض التوازن بين : البقاء مجترا لحالات البؤس اليومي وبين ان يجعل من قوته وكيانه استمرارا لروح القرية الجديدة وهي تشترك بقضايا البلد الكبيرة •

وتحسب ان هذه الروح ، هي روح (الارجوحة) لمحمد خضير ، الا اني اضيف الى ان شخصية الجندي او الفدائي اغتنت بقصة (اربع حالات للمدن) بما لم توفره قصة اخرى لمثل هذا الموضوع •

وواصل فاضل الربيعي رحلته القصصية في تجسيد المماحكة السياسية لابطاله الشعبيين وهم يحيون وسط المدن الصغيرة الملحقة بالمدن الكبيرة وذلك من خلال الانكسارات والاهتزازات التي تولدها مثل هذه الحياة على ابن المدينة الصغيرة ـ فكان الامل طريقه ، والتأمل اسلوبه ، اما قاعدته الفكرية فعرضة لان تدين كل سلب ، (قصة البرج)(٣١) • وتلأ لقد اكتفى الربيعي فيها برصد حالات اليأس وباثارة الاسئلة • متساءلا بتشكك متى ينهض البرج الذي يحلم به السجناء من كبوته ، ويصبح حقيقة ، ومتى

يظل الظل هو المؤثر اليه ؟ .. اسئلة القصة كانت تطوف في ساحة من الخيال الفنطازي المغشى بحالة الواقع المربكة . وشخصياته من ابناء المدن الجدد ، اولئك الذين يوازنون كل شيء بالنفع وبالتطور . ولذلك حملوا معهم نقاءهم الريفي السابق ، ومتطلبات حياتهم الجديدة . والى ان يألفوا الحياة الجديدة ، او يتآلفوا معها تبقى في دواخلهم ساحات غير مكتشفة بعد . وعبثا يقنعون او يرتضون بغير ان ياكلوا الرغيف كاملا .

وتوجه جاسم عاصي وعبدالله صخي ، نحو بسطاء الشعب المشتركين في صياغة الحياة اليومية كالعمال في الكور ، او كالفدائيين الذين صاغت لهم الحياة « تمثالا » في الشارع وفي الذاكرة ، وقصص الكاتبين بهم واحد ، الا ان عبدالله اكثر شفافية في حين ان جاسم اقرب الى سرد الخصوصيات في حياة الابناء القرويين . ويكاد الموت يغلف اهتمام الكاتبين . تستطيع ان تقول ان التمثال ـ الحارس لعبدالله صخي ، نماذج شعبية ملبسة بانتماء اجتماعي ، يحيون ضمن امكانات الواقع المتناقضة . ويطرحون هما طبقيا باستمرار . اما قصص جاسم « التشبيع ـ الخروج من الدائرة ـ(٣٢) حسين جني .. » وغيرها هي قصص الحالات المكثفة ، الموشومة بعذاب القرية ووصفها الاقتصادي والفكري والكاتب كان « يرى » تلك الحالات المتشكلة بعين المستقبلي ، الا انها كانت تسقط في لغته المفككة احيانا وفي تناوله البسيط للعموميات .

في حين ان امجد توفيق قد طور شخصية ابن الشعب ذات المناخ الجغرافي والانساني ـ في « ثلج ـ ثلج » الى شخصيات الصوت وباسلوب شاعري مكثف ، ولغة قصصية انيقة انتقل من حياة الشخصية العامة والخارجية الى دواخلها وهي تعايش اوضاعا جديدة . فكان بسيطا في الحياة ، واضحا في الافكار ، ولكنه لا يستطيع ان يقود تيارا او يعلو على ابناء ارضه ، انه ذلك الشخص ـ الصوت الذي لم يجد معنى لان يتحول الى هتاف مرحلة او ناعق بوق ، بل اراد ان يحيا وان ينتبه الى انه يحيا .

وتراوح البقية بين هذا وذاك : نعمان مجيد مثلا وهو يوخز ، او يمتحن شخصياته بما تمتلكه من قدرة على التآلف مع الاخرين ، يدينها في سلوكيتها ويدفع بها الى الاختيار الصعب ، ان شخصيات نعمان من النوع الذي يكتسب المعرفة بالتجربة ، لا يجمل حياته ولا يقف عند المقتنع منها . مثل هذه الشخصيات المبنية في العقل عادة تجد رواسبها الاجتماعية اكثر تجذرا فيما نحياه حاليا . فقد امتحنتها الحرب وصمدت . وامتحنها الواقع الداخلي ، وانتصرت . وها هي الان تقف ولكنها غير مقتنعة بما وصلت اليه .

والى جانب هذا وذاك يواصل كتاب اخرون كتابة القصة الجيدة ، فيصل عبدالحسين حاجم ، ناطق خلوصي ، الذي اختص ببحث ابعاد المحيط العائلي الفرد المشبع بالسياسة والامل . وبأجواء صافية منتقاة حرك شخوصه المثقلين بهموم يومهم الا ان مشكلتهم انهم يخرجون من القصة كما دخلوا اول الامر . قضية ناطق الاساسية هي البحث عن الوجه غير الملوث في واقع لا يكون بهذا القدر من الصفاء . هؤلاء الشباب هم وجه سبعينياتنا . ولكنهم كما اسلفت ليسوا وحدهم في الميدان ، فما زال البعض منهم شتلات صغيرة تستظل بفيء الاخرين ومن استطاع منهم تجاوز فن القصة القصيرة ، جعلوا الرواية فنا موازيا للجديد في الحياة فغلبت الرواية عند بعضهم على الشعر ، وعند البعض الاخر على القصة القصيرة ، فاستطاعوا بها وكتبوا اعمالا جيدة ، لعل هشام توفيق الركابي في روايته الاولى « المبعدون »(٣٣) وعبدالخالق الركابي في روايته المتميزة بلغتها الشعرية الجميلة « نافذة بسعة الحلم »(٣٤) وناجح المعموري في « النهر »(٣٥) ، والى جانبهم برزت القاصة الكردية هيرو كوران ، ابنة الشاعر المعروف كوران ، كواحدة من القصاصات الجيدات التي اضافت الى القصة النسوية دفقا جديدا . وزهير الجزائري في روايته المتالقة (٣٦) « المغارة والسهل » التي نقلت لاول مرة التجربة المعاشة للعمل الثوري الى الفن ، فجاءت مكتظة بالفعل ، متألقة في الاسلوب شاعرية في الرؤية ، وحقيقة في الابعاد وتعد بحق اول رواية عراقية عن فلسطين .

هؤلاء القصاصون وغيرهم اضافوا الى توجهات القصة القصيرة معطيتا الحاضر الاكثر حضورا في الوعي وفي الحياة وبذلك رفدوا قالب القصة بما يغني توجهاته السابقة ، وبما يمد بعطاءات القصة الجيدة الاتية من الخمسينات والستينات مادة اكثر غنى واوسع مدى ، لنصل في اخر الامر الى ان ما اضافته الشبيبة لا يقل قيمة على ما كان موجودا في القالب الفني الستيني لقد تحول الحزن المأساوي الى تحقق مشروع ، والى كيانات محسوسة ومعاشة ، ولذلك لم يعد حزننا بقدر ما اصبح واقعا متشكلا على الارض وفي الذاكرة . هكذا تحول البطل الى مقاتل والى عامل والى كائن يعيش حاضره بادراك كامل ، ومثل هذه النقلة في وعي الشخصيات تعد بحق اضافة الى القصة القصيرة التي كانت في معظم مراحلها تستعيض عن الشخصية بذكريات الكاتب وعن الموضوعات الكبيرة باحداث صغيرة .

واذا ما وسعنا باب الاضافة ، لا نجده مقتصرا على الكتاب السابقين ، بل ان الجادين من الستينيين قد واصلوا السعي التطوير فنهم ، وقالب القصة القصيرة ايضا ، فهذا محمود جنداري الجميلي يجد في توسيع قالب القصة القصيرة حرية في ان يقلب الاحداث على اوجه مختلفة ، وان يغور في التاريخ الشخصي والعام ، ليكون فكرة لا تبدو ابنة الحاضر عن القضية الفلسطينية ، بل هي ذلك الامتداد الحضاري العميق ـ قصة حدث هذا في عام الفيل ـ وعندما يختار بطلة من العامة ، لا يقف عند منعطفاتها الواقعية ، بل يغور الى دواخلها ، الى ذلك الكيان الشاسع المليء بكل ما

يحلم به قاص جواب ، واذا بها مليئة « بالدغل » الدغل في الحياة وفي النفس وفي المجتمع ، وعندما يطلق قدميها في ربوع واقعها يجدها محاصرة « بدغل » كثيف ، شائك هو تلك البنى المتخلفة • واذا بالجنس ، طوطحا ، وبالحياة البسيطة « دغلا » وبالمحنة الفردية ، قضية كبرى (٣٧) •

ويحول موسى كريدي توجهاته الذاتوية السابقة الى ميدان آخر ، هو مزيج بين الطبيعة والانسان ، بين الكيان النفسي والشكل الطبيعي الخارجي لبعض الاحياء ، هكذا قرأنا له قصصا : الحية ـ الكلب ـ الارنب ـ مستعيرا بها طباع الحيوان للانسان ، ليوجد الوشائج الدفينة المشتركة بين الاثنين • الا ان موسى في استمادته اشكال الحيوان لا يقف عند معطيات الايحاء العام ، بل يغور الى الذات ، قصة « الارنب » مثلا تفرد لنا كائنا معذبا ، معقدا بشكله وبتصرفاته ، وبطريقة حياته • هذا الكائن ليس الا انسانا وجد نفسه مضغوطا بالحياة ولكي يجتاز محنته ، يستنجد بكل القوى الخارجية ـ الطبيب ـ دون ان يؤلب قواه الكامنة لاجتياز المحنة • قصة « الكلب » هي الاخرى تفصح عن ذلك الكيان العائلي المهشم بموت الاب • الكيان هو في حقيقة الامر اكبر من حدوده العائلية البسيطة • ليؤشر به الى كيان اعم وجد فجأة بلا رابط داخلي له • واذا بالمرأة تعتني بالكلب ، واذا بالمنطقة تهتم بهذا الكائن الجديد عندما احتوى كلية الحياة العائلية •

الا ان عيب موسى كريدي الاساس ، والذي مازال قائما منذ ان بدأ الكتابة ، هو اهتمامه « بالذرات الاجتماعية » الصغيرة اكثر من اهتمامه بكلياتها • والصعوبة هي في سعيه لتجميع فكرته عن كيانات اعم في حين انه يتناول جزئيات اخص •(٣٨)

وهذا عبدالستار ناصر ، القاص الدؤوب ، الذي ما انفك يطرح باستمرار قضية متشابهة ، الا انه يجد في كل مرة قاعا جديدا لها • قضية الجنس محور اساس في همه ، الا ان النظرة المعمقة لقصصه يجدها ابعد من مدلولاتها المباشرة ، انه يستعير المرأة ، ولكنه لايقف عند حوافها السهلة ، بل ليجعل منها مجسا لخلل اجتماعي اكبر ، واداة ، لبحث اشمل وفي مواقع اكثر جرأة من الاخرين « قصة كاترين ديفوف » مثلا • وحتى نستكمل رؤيتنا عن هذا القاص ، نبقى في حدود هذا الحكم السريع عن اعماله الباقية • الا ان المهم في توجه عبدالستار انه مد من قالب القصة القصيرة ، فاختلط بالقصة الطويلة رغم ما يوحى به تقطيعه وترقيمه وانفراديه بطله من ضبط للقالب •

ويواصل غازي العبادي كتابة القصة الواقعية المكتملة الفن فهو الوحيد الذي يحافظ على اتزان عناصر القصة ، والموضوعات المتبدلة لديه والجديرة احيانا ، لا تغريه في تغيير تلك العناصر رغم ما تمتلكه من اغراءات • كالقضية الفلسطينية مثلا ، التي خص لها مجموعته الاخيرة « من الهدوء الى الصمت »(٣٩) • لقد رحل القاص هذه المرة الى ارض المعارك • ولكنه كان يجوب في ارضه الخاصة كذلك• فوجد ان اكتشاف العام لايأتي الا من الخاص ، فالعذاب الذي يحمله بطل غازي العبادي وهو لايجد بقعة صالحة على ارضه ليخطب فوقها • لقد أمست ، اهوار العمارة ، وحواف المدن ، والمعامل ، والشوارع الظلماء ، ساحات مضيئة بالحاضر ، وغازي قاص يحب الحياة السرية ، المكتنزة بالحالة ، الموشومة بالعذاب ، ولذلك جاءت رحلته الى ارض فلسطين ليوصل ما انقطع • ولغازي العبادي اهمية اخرى في هذه المرحلة ، هو اعتماده لونا شعبيا من طرق السرد لايجعل منه ثوبا عريضا لابطاله ، ولا يجعله قاصرا عن ستر ابعادهم بل يجيء قالبه محكما ، موشى بشعبية العبارة ، دالا بخصوصياته على معنى اشمل • ومحافظا على قدرات هذا الفن في اكتشاف الخاص بالحالة • يضاف الى ذلك ان غازيا في كل مجموعة له • يطرح موضوعا كبيرا ، ثم يوزع موضوعه على احداث قصيرة ، ليكون في اخر المطاف انطباعا واحدا في عموم المجموعة القصصية • وتلك ميزة قلما حافظ عليها قصاصوا الستينات •

ويهتم جمعة اللامي في قالب القصة اهتماما خاصا ، يليق ببطله الفرد ، الذي يستجلب عن طريق معاناته كل جزئيات ماضية ، ليعيد ترتيبها وفق ما هو عليه حاليا ، لاوفق ماكانت متشكلة • ومشكلة القصة عند جمعة انها متوترة باستمرار مغشية بحالة من الحزن الخاص ، فارضة رؤيتها على مجمل الحياة ، مدعية انها وحدها مالكة الصواب ولجمعة عذابه الخاص ، المتحول باستمرار نحو الانكفاء ان من يقرأ قصص ـ من قتل حكمت الشابي ـ يجد ان نهايتها تشهد تحولا عن بدايتها ، هذا المسار المتصاعد هو انعكاس لحالة معاشه وفي الثلاثيات ، يؤكد هذا التحول ، بل ويفترض ان الحياة تسير معه بنفس الاتجاه • هي ذي محنة القالب الفني للقصة القصيرة عند ما يجد نفسه عاجزا بحكم طبيعته عن استيعاب حياة مكتنزة مليئة بالتعاريج مكتظة بالطموحات • ولقدرة جمعة الفنية امكانية تحويل ما هو خاص الى عام ولكن بحدود من عاشوا التجربة ، بمعنى اخر ان لا احد يستطيع كتابة الموضوعات التي يطرحها جمعة وهذا عيب فكري ، عندما يغلق الكاتب مداراته في اطار من التجربة الذاتية ، وفي مجموعته « اليشن » اكثر من مدار جام خاصة في استعاراته التراثية الا انه يقسرها كذلك • بل ويحولها الى خاص ، في حين ان ميزتها الاساسية هي في هذا الاستمرار الحضارى المتوهج • الشخصيات التاريخية ـ نصر بن يسار ـ الابجر ـ وغيرهم هم في حقيقة الامر اكثر من شواهد بل هم حالات اختزنها التاريخ لا لكتابة قصة متكئة عليهم ، بل ليصبحوا شواهد لبطل القصة المعاصرة • وتبقى عبارة جمعة المتوترة المحفزة ، الشاعرية ، والفنية بالدلالات واحدة من تألقات قالب القصة القصيرة في هذه المرحلة • واخش ان يصبح الكاتب اكثر فردية : من القنينة الكاملة الى الصلاة ومن اهتمامات عراقية الى « الذات » ومن السجون

الى الجامع ·· هذه الرحلة قد تؤدي بالفن الى موقع التامل المعذب ·(٤٠)

بقي في هذه الرحلة خمسة قصاصين : محمد خضير ، وجليل القيسي ، احمد خلف ، وعبدالاله عبدالرزاق ، وخضير عبدالامير · وعبدالرحمن مجيد الربيعي · الاول واصل نهجه الفني برؤية اجتماعية اكثر سعة قصص ـ الى المأوى ـ ساعات كالخيول ـ الا ان موضوعه الأساس ، هو البحث عن اسرار الانسان والتاريخ · في ساعات كالخيول ، يطرح تاريخا خاصا لمدينة البصرة ، الميناء الذى شهد غزوات وفتوحات ، كان الزمن ـ الساعات ـ جامدا ومتغيرا هنا عند مصلح الساعات ، وهناك في مدن العالم · التاريخ الخاص لهذه المدينة هو تاريخ العالم اليوم ، وتصبح الرؤية الى هذه الشمولية المنعكسة حدث محلي ، لصبي يصلح ساعاته عند مصلح تخلف من الحرب في الفاو ـ اكثر من مدار محلى ، بل هو الكشف عن كيان اجتماعي شكل خصوصيات التاريخ العام للبصرة · موضوعات محمد خضير مازالت هي في مجموعته المملكة السوداء الا ان طرق السرد قد تغيرت · في قصة ـ احتضار الرسام ـ يطرح تاريخ بغداد ، وهي تفرش لاقدام المحتلين العثمانيين والانكليز وقد جسد هذا التاريخ من خلال مصورات محمود الرسام الذي حول خصوصيات بغداد الى شواهد لتاريخ اعم · هذا الالق الاجتماعي الجديد بدا لبعض النقدة ضعفا ، في حين انه انطلاقة من الاماكن المظلمة المعزولة في المملكة السوداء الى المدن الكبيرة ، ومن الشخصية الشعبية المهاجرة والغائبة ، الى الشخصية الاجتماعية الحاضرة والقوية · ومن الاسلوب الوصفي الذهني الى التشكيل الواقعي المعاش والمرصود بعين مشتركة غير حيادية · ومن كثرة الاسماء والاوصاف والتشبيهات الى كثرة الافعال والمجسدات · ومن سلالم التاريخ الخاص ، الى سلالم الماضي القريب العام ·· وفي كل ذلك بقى قالب القصة محافظا على شكله ، مستوعيا حياة اعم وموظفا لقدرة كاتب غير ناضبة ·

ويخيفنا تحول جليل القيسي الى المسرحية · فهو تحول مشروع لكاتب اجاد ، وكتب قصصا معاصرة لتاريخ حي · الا انه مغرم بالبحث عن قلق اشمل لايشترك به فرد كما هو حال القصة القصيرة عنده ، بل مجموعة من الناس · المسرحية عند جليل تطور نوعي لفن قصته ، وهو بها يجارى فنها في العالم ، بل ويجعل منها اكثر التصاقا بهموم وافكار تقدمية ·

والحديث عن جليل فصلنا في مقال واسع ، ليس من اللائق اعادة جزئياته هنا ·

في اخر قصة كتبها عبدالاله عبدالرزاق ـ قصة «الجد» ·(٤١) مازال مواصلا لطريقة فنية خاصة به لوحده ويبدو لي انه لو خرج عن حرفياتها لما استطاع كتابة قصة ناضجة · الطريقة التي يكتب بها عبدالاله هي تصادم جزئيات الفعل والطبيعة اي (طريقة المونتاج) فهو يوازن



عبد الخالق الركابي

بين مكانه وزمانه وتطور فعله · ولصعوبة شرحها هنا كاملة نرجيء الحديث عنها الى موضوع سينشر في وقت لاحق · المهم في الامر ان طريقة عبدالاله الخاصة افردت ميزة عراقية لقالب القصة القصيرة قد لا ينجح استنساخه ولكن النجاح في تطويره على يد الكاتب المقل ·

ولعبدالرحمن مجيد الربيعي قصة اخرى مع القالب الفني ، فهو في موضوعاته الاجتماعية الاخيرة قد فرش هذا القالب على طول المعلومات التي يمتلكها عن حدثه · فزاد واستطال واثقل في التفصيل واطنب بحيث بدا فائضا عن الحاجة · لكنه في قصصه الطويلة ورواياته يجيد اختيار قالبه ، بل ويجعل منه شكلا مستوعبا لفنه ، ومشكلة عبدالرحمن الاساسية في القصة القصيرة ، هو تفتيته للشكل ، وللعقدة ومحاولة اشراك عدد اكبر بملامح اخص قصة ـ الافواه ـ(٤٢) هموم عربية ـ مثلا ، ورغم ذلك يبقى الربيعي واحدا من كتاب القصة العراقية الحديثة ·

ومع نهاية الرحلة ، نطل على قاص دؤوب ، هو خضير عبد الامير القاص الذي واكب القصة الخمسينية والستينية وما زال يكتب المحنة الاساس لهذا الكاتب ، انه مسكون بكتابة القصة ، وكما يبدو لي انه مرتبك في اختيار موضوعاته ، فكل موضوع هو لديه صالح · في « رموز عصرية »(٤٣) بدا لي اكثر تشعبا في تناوله الحاضر ، وفي « كلكامش » ظهر اكثر خصوصية في استعارة رمز تاريخي على شخصية البرجوازي الصغير الخائبة · في حين ان ميدان خضير الاساسي وما يزال ، هو الحياة الشعبية ، المليئة بالسحر والعادة ، المثقلة بهموم اليوم واشراقات المستقبل وبتلك الاجواء التي يختلط فيها الحب بالبغض ، الانسانية بالاستغلال ، هي تلك الحياة الوسطية التي لاتشهد التناقضات الكبيرة الا وقد انعكست على لقمة خبزها · هل لنا ان نقترح موضوعا على قاص دؤوب ؟ ·· لا اعتقد ذلك ، ولكن حبا لمسعاه الجاد ، يدفع بنا الى مثل هذا الاقتراح ·

وتصفى العبارة ، وتتضح المعاني ، وتتسع الرؤية والرؤيا عند احمد خلف مؤخرا ، خاصة في « منزل العرائس »(٤٤) آنك لتفاجأ بقدرة هذا القاص على احتواء

كلية الحياة بلغته المتوترة ، المتشنجة احيانا ، لتصبح انسيابيتها اكثر هدوءا • والمرحلة لا دخل لها بتطور القاص بل ان التطور ـ وهذا شيء خاص بالكاتب لوحده ـ أي من كثرة تمارينه الفنية وتجديد قدراته ، وهذه ميزة فلما تجدها لدى قاص اخر •

في « منزل العرائس » يكتشف القاص الذات الجماعية بعد كان مؤلها ذاته ـ نزهة في شوارع مهجورة ـ بحيث كان لايرى الا حركة الاشياء المختلطة في صحراء الذات ، اما اليوم فقد ارسى فنه على ارضية اكثر استقرارا ، واكتشف انه قادر ليس السياحة بها ، بل وتغيير معالمها • وعند ما كتب عن الحرب ـ قصة النزلاء ـ كتب بحس انساني • قصة امرأة غائبة الزوج ، تأتيها رسالة منه للقاء بها في فندق ما •• وعند ذهابها تبدأ عالم القصة ينحرف عن مجرد لقاء ، ليصبح استقراء لطبيعة نزلاء الفندق وعماله وكل المحيطين به ، بما فيهم القاص نفسه • وهنا يكتشف بعد ان القى حجرا في البركة الراكدة ، ان قاعا عميقا في النفس لا يستطيع احد الوصول اليه بعدة من سلاح قديم • وها هو اسلوب القاص يتوتر ثانية بل ويحاول ان يشد الجميع اليه باختصارهم ضمن حركة واحدة ، او عبارة متنافرة والقاص في محاولته هذه كان يسعى الى تأكيد مبدأ الخلاف كأساس بين نزلاء الفندق ، ورغم اكتمال رؤيته ، ووضوح هدفه ، استطالت القصة على حدود قالب القصة القصيرة ، وقصرت عن الرواية • ولتجربة احمد خلف عودة اكثر تفصيلا •

لفهد الاسدي ، مجاله ضمن قصاصي الستينات • وميزة فهد الاساسية بامتيازه ابطالا شعبيين يمتلكون قدرا كبيرا من الوعي ـ قصة كوت حفيظ ـ حيث الغى البطل خرافة الطنطل الحارس لبساتين الاقطاع • ورغم انه ذهب ضحية هذا الخوف بان امات نفسه بيده عندما دق وتدا على توبه • الا انه الغى تلك الاسطورة • وشخصيات فهد تجيد الحوار ، لعل حواره الواضح والمثقل بالحس ، يعد ميزة خاصة به •

الا ان فهدا سكت ، او هكذا اخيل الي ، وفي اخر قصة كتبها قبل سنوات « رائحة الكلب » يطرق موضوعا اجتماعيا مغلف ، لكنه في مجال النفس بدا وكأنه الكلب تعويضا عن الاب الغائب ، حيث اصبح واحدا من الاسفاء باعتناء الام به •• وعندما حاول الابناء طرده او الغائه ، كانت رائحته مشربة برائحة الاب الغائب ، مما حدا بالزوجة الى الاحتفاظ به •

وبعد

هذه الرحلة متأخرة بعض الشيء ، ولكنها مهمة في نظري ، خاصة ونحن ندخل منعطفات جديدة في القالب الفني للقصة ، هي في حقيقة الامر ، جزءا من تطور اشمل يحياه مجتمعنا ، ومن نظرة اكثر تفاؤلا للمستقبل ، ترى اين يرتكز ذلك الهاجس المأساوي بعد الان ؟ هو ذا السؤال الذي لايصح طرحه كمعادل للوضع المتقدم المتفائل • الجانب المأساوي ليس شرا ولا تشاؤما ، بل هو حالة اجتماعية ـ تاريخية ـ جغرافية ، ترى ان خصوصيتنا فيها مميزة ، وعلينا ان نعبيء بها تفاؤلنا المشرق[٤٥] • مستقبلا • اما الفرح ، التفاؤل فلا يأتي الا متى ما انهضنا قيمتنا الاجتماعية وارتفعنا بها الى مصاف تكوين الوعي المستقبلي •

هامش

١ ـ قصة شوك لا يخرق ـ لمحمد سهيل احمد ـ ملحق الجمهورية العدد ٨٥٩/٣٠ في ٢ـ٦ـ٩٦٦ وكانت القصة الفائز بالجائزة الثالثة لمسابقة الملحق •

٢ ـ الرواية التاريخية : جورج لوكاتش • ترجمة الدكتور جواد صالح الكاظم ـ منشورات وزارة الثقافة ـ بغداد ـ رقم ٤٩ لسنة ١٩٧٨ ص ٣٥٤ •

٣ ـ اميل لتسمية « التداعي » بالترابط كما يقول بهذا الصدد الدكتور عبدالواحد لؤلؤة في كتابه المترجم ضمن سلسلة المصطلح النقدي ـ التصور والخيال ـ العدد ٦ هـ ص ٧٩ • الا انه يرد ضمن مقالتي مصطلح تيار الوعي • وهو ليس التداعي ، بل هو احد اساليب الترابط •

٤ ـ يخلط الدكتور الفاضل عبدالاله احمد بين تيار الوعي والمنلوج الداخلي والتداعي • حيث يساويهم في المعنى ص ٢٠٣ من كتابه القيم « الادب القصصي في العراق » الجزء الثاني • وعندما يتحدث عن عبدالملك نوري ص ٢٠٠ يستخدم التداعي قائلا انه « لم يقصره على أذهان شخصيات القصة الرئيسة في حين ان هذا اللون هو اشبه بالمنولوج الداخلي بل اجراه ايضا في اذهان بعض الشخصيات الثانوية » وهذا الذي دار في اذهان الشخصيات الثانوية والرئيسية « لا ضرورة له » ص ٢٠٠ ويعزو الدكتور ذلك كله الى ان عبدالملك حريص على ان يوفر لقصته بعضه مظاهر « بوليستير الشكلية » ص ٢٠٢ •
وكنت اود الحديث عن خلط الدكتور باساليب الفن القصصي .
الا ان مقالة القاص عبدالاله عبدالرزاق « وجهة نظر في التقنية الفنية » التي القاها في ملتقى القصة الاول اب ١٩٧٨ قد اغنتني

الحديث عن هذا الموضوع ٠

الملاحظة الاخرى التي ترد بشان عبدالملك نوري ، ان الكاتب شبه مدفوع للنيل من قدرته الفنية ، بل وجزآها الى اربعة مراحل في حين ان دراسة الكاتب لا تتم الا بالنظر اليه متكاملا ، خاصة وان استخدام عبدالملك نوري لتيار الوعي والمنلوج قد بدأ من مرحلة متقدمة واستكمل شروطه في اواخر مراحله ٠ ولذلك لا تصح دراسة الكاتب وفق مجاميعه القصصية بل وفق تطور رؤيته واساليه وتداخلها زمنيا ٠ كما كان ياخذ ضعف عبدالملك بقوة فؤاد التكرلي وقارىء الكتاب يشعر ان هوى الدارس مع فؤاد فما كان منه الا وان سحب ذلك على بقية القصاصين ٠ في حين ان ميزة الخمسينات الاساسية هي في تعدد الطرق الفنية لا في تشابه كتابها ٠٠ ونؤجل الحديث عن الكتاب الى وقت اخر ٠

٥ ـ المصدر السابق ص ٢٠٢ ٠
٦ ـ التابوت ـ قصة محمد خضير نشرت ضمن مجموعه المملكة السوداء٠
٧ ـ القلعة الخامسة ٠ رواية فاضل العزاوي ٠ منشورات اتحاد الكتاب العرب / دمشق ١٩٧٢ ٠
٨ ـ من قتل حكمت الشامي ـ مجموعة لجمعة اللامي ، منشورات وزارة الاعلام رقم ٤٢ سنة ١٩٧٦ ٠ ص ٣٣ ٠ ونشرت لاول مرة في مجلة الكلمة العدد الاول ـ تشرين اول ١٩٧٠ ٠
٩ ـ السيف والسفينة ٠ قصص عبدالرحمن مجيد الربيعي ـ بغداد مطبعة الجاحظ ١٩٦٦ ٠
١٠ـ الجسد والابواب ـ قصص ـ خالد حبيب الراوي ـ مطبعة الغري ـ النجف ١٩٦٩ ٠
١١ـ الرواية التاريخية ٠ لوكاتش ترجمة الدكتور صالح جواد الكاظم ٠ منشورات وزارة الثقافة ص ٤٠٥ ٠
١٢ـ قصص عراقية معاصرة ٠ فاضل ثامر وياسين النصير ٠ منشورات مكتبة بغداد والطريق الجديد ـ بغداد ـ ١٩٧١ ـ من القصص ٠ ورقة الاحتجاج العاشرة لخضير عبدالامير اهتمامات عراقية لجمعة اللامي ٠ طيور السماء لفهد الاسدي ٠ طقوس العائلة لموسى كريدي ٠
١٣ـ قصة الاسماك محمد خضير ـ منشورة في المملكة السوداء ـ وزارة الثقافة والاعلام ٠
١٤ـ تيار الوعي في الرواية الحديثة ٠ الطبعة الثانية تاليف روبرت همفري ٠ ترجمة الدكتور محمود الربيعي ٠ دار المعارف بمصر ص ٧٣ ٠
١٥ـ المصدر السابق ٠ ص ٧٣ ٠
١٦ـ نزهة في شوارع مهجورة ٠ احمد خلف ٠ مجموعة قصصية ٠ مطبعة الغري ـ النجف ١٩٧٤ ص ٣٦ ٠
١٧ـ مجلة الطريق ـ اللبنانية العدد ٥ لسنة ١٩٧٢ والقصة العراقية الحديثة ص ١٢١ ٠
١٨ـ القطارات الليلية ـ قصة لمحمد خضير ٠ نشرت في المملكة السوداء ٠
١٩ـ اللغة السينمائية ٠ تاليف ٠ مارسيل مارتن ٠٠ الدار المصرية للتاليف ص ١٠٥ ٠
٢٠ـ مجلة الطريق اللبنانية ـ الموضوع السابق ٠
٢١ـ قصة الخضر لغازي العبادي ص ٦٤ من مجموعته فنجان قهوة لزائر الصباح ٠ منشورات دار العودة ١٩٧٣ ٠
٢٢ـ قصة السيف ص ٨ ٠ لعبد الاله عبدالرزاق المنشورة في مجموعته « لاوفيليا جسد الارض » منشورات وزارة الاعلام عدد ٥٧ لسنة ١٩٧٦ ٠
٢٣ـ مجلة الطريق اللبنانية ٠ الموضوع السابق ٠
٢٤ـ موسوعة جيمس جويس ٠ ترجمة الدكتور طه محمود طه ٠ منشورات وكالة المطبوعات ص ١٣٢ ٠ ١٩٧٥ ٠ الطبعة الاولى ٠
٢٥ـ قصة انا والرجل في اوقات خاصة ٠ لانور الغساني ، ملحق جريدة الجمهورية عدد ٨٦٦/٣١ في ٩ـ٦ـ١٩٦٦ ٠
٢٦ـ ملحق جريدة الجمهورية العدد ٩٥٧/٥٣ في ٩ـ٩ـ١٩٦٦ ٠
٢٧ـ فيما يلي من الصفحات ، هو تطوير كبير لموضوع قصير سبق ان نشرته في احدى المجلات العراقية عام ١٩٧٨ ٠ ولذا فالتوسع هنا مبرر لان اصبح موضوعا جديدا ٠
٢٨ـ قصة القارب ، منشورة ضمن مجموعتها « حدوة حصان » ٠
٢٩ـ فتيات الملح ٠ تحمل القصة عنوان مجموعته الصادرة عام ١٩٧٣ م ٠ حداد ـ البصرة ٠
٣٠ـ مجموعة قصصية صدرت عن دار الرواد ٠
٣١ـ ايها البرج يا عذابي ٠ مجموعة قصصية صدرت عام ١٩٧٨ عن دار الرواد للطباعة ٠
٣٢ـ « الخروج من الدائرة مجموعة قصصية صدرت ١٩٧٤ م ٠ الغري الحديثة ـ النجف ٠
٣٣ـ المبعدون ـ رواية صدرت عن وزارة الثقافة والاعلام ١٩٧٧ عدد ٥٩ ٠
٣٤ـ نافذة بسعة الحلم رواية صدرت عن وزارة الثقافة والاعلام ١٩٧٧ عدد ٦٩ ٠
٣٥ـ النهر رواية صدرت عن الثقافة عام ١٩٧٨ عدد ٧٩ ٠
٣٦ـ المغارة والسهل رواية صدرت عن دار الرواد ١٩٧٦ ٠
٣٧ـ الدغل وحدث هذا في عام الفيل نشرتا في مجموعته « الحصار » الصادرة عن وزارة الثقافة والفنون عام ١٩٧٨ ٠ عدد ٨٦ ٠
٣٨ـ الكلب والارنب نشرتا في مجلة الاقلام العراقية في عامي ٧٨ـ٧٩ ٠
٣٩ـ مجموعة قصصية صدرت من وزارة الثقافة والفنون عام ١٩٧٨ عدد ٦٥ ٠
٤٠ـ صدرت للقاص ثلاث مجاميع قصصية هي : من قتل حكمت الشامي٠ الصادرة في عام ٤٢/١٩٧٦ واليشن الصادرة في عام ٨٧/١٩٧٨ والثلاثيات الصادرة في عام ١٩٧٩ ٠ م ـ لمى الفنية الحديثة ٠
٤١ـ الاقلام العدد الاول /١٩٧٨ تشرين اول السنة الرابعة عشرة ٠
٤٢ـ الافواه ٠ مجموعة قصصية ٠ دار الاداب بيروت ١٩٧٩ ٠
٤٣ـ رموز عصرية ـ رواية ـ وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٨ العدد ٧٠
٤٤ـ منزل العرائس ٠ مجموعة قصصية وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٨ العدد ٨٥ ٠
٤٥ـ لا تنتهي المقالة عند هؤلاء القصاصين ، الشباب منهم وغير الشباب ٠ فما زال في الغابة نبت كثير لم نتعرف الى خصائصه بعد ، او ان معرفتنا به لم تجد طريقها الكامل لفهمه ٠ واسجل هنا نقطة اساسية علي بالذات ، هو ابعاد عدد غير قليل من القصاصين بحكم ان ما عندهم من قصص جيدة لا يزيد على واحدة او اثنين ، اما البعض الاخر كمائد خصباك مثلا، فقد وجدت ان طريقته الفنية المعتمدة على «اما ٠٠ أو» او هذا التردد في استكمال شروط السرد ، بحاجة الى وقفة تفصيلية اطول ، كذلك مسالة « الموت » المتعدد الاشكال عند كاظم الاحمدي ، والتلون الاسلوبي عند لطيفة الدليمي والقلق الانساني الشامل عند سالمة صالح ، وغيرهم ، بحاجة الى وقفات متانية خاصة بهم ، لان كل قاص انما يطرح رؤية منفرد قد لا تجد لها مكانا ضمن المسعى العام الذى ننشده في هذه المقالة ٠ وعذري المسبق لهم ، وكذلك بالنسبة للقاصتين مي مظفر وسهيلة داود سلمان ، فالامر لا يعدو كونه استكمالا لشروط المتابعة الكاملة لكل نتاجاتهما ٠

ومن جانب اخر ، هناك قصاصون مجيدون : نزار عباس ـ عبدالله نيازي ـ يحيى جواد ـ شاكر جابر ـ عبدالمجيد لطفي ـ جرى الحديث عنهم في مجالات متفرقة ، وبعضهم اختص بمقالة كاملة عنه ٠



اراء بلينسكي في الادب الروسي وتاريخه

□ د. حياة شرارة

عندما نبسط آراء بيلينسكي الادبية فلابد من تتبع التطورات التي تعرضت لها عبر مسيرته النقدية ، فمفاهيمه لا تتسم بالثبات والجمود بل مرت باحقاب شهدت تغيرات ملحوظة في دراسته للادب وتحليله له . وينطبق عليه قول جورج واتسون في هذا الشان : « ان استراتيجية الناقد في ميدانه كستراتيجية اي قائد محنك ، هي التغيير والتبديل وفق حاجة اللحظة » ! لقد اصبح بيلينسكي منظر الادب الروسي وموجهه بفضل فكره الديناميكي المتامل لخطواته الماضية باستمرار والمراجع لها . كان الجمود العقائدي والايمان المطلق بعيدين عن طبيعته المتطلعة الى الحقيقة والمستقصية لمكامنها . ولذلك نجد آراءه في تطور متواصل وعطاء مستمر . وعلينا النظر الى احكامه النقدية من هذا المنظور الرهيب المدى التي ما طفق يغنيها بامدادات جديدة ويثريها بما توصل اليه من نتائج ووقائع .

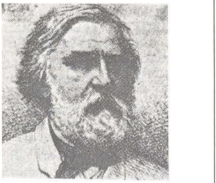
ولا يعني كلامنا عن تطور احكامه وتقييماته الادبية انه لا يمكننا تحديد معالم التجربة النقدية التي مر بها ، بل بمستطاعنا تمييز ملامح مرحلتين متصلتين متلاحقتين تكمل احداهما الاخرى : ففي فترة الثلاثينات كان متاثرا بالفكر المثالي والفلسفة الهيغلية وفي الاربعينات بدا رفضه لفكرة الواقع المعقول الهيغلية وحلول الواقع اللا معقول محلها مع الاحتفاظ بفهمه الجدلي الدياليكتيكي في معالجة القضايا الادبية والابانة عن ارتباط مظاهرها المتباينة والوحدة القائمة بينها . يقول ا. لافرتسكي : « ان ما انكره على الادب الروسي عندما فهمه فهما ميتافيزيقيا مجردا ، على اعتباره ظاهرة جامدة ، اعاد اليه قيمته بعد ان فهمه فهما تاريخيا ملموسا على انه حصيلة عملية جارية » . لقد تخلى عن الكثير من مفاهيمه السابقة في ضوء تغيير مواقفه الفكرية التي تبلورت في بداية الاربعينات خصوصا .

واذا كان بوشكين ابا الادب الروسي الواقعي فان بيلينسكي ابو النقد الروسي ، الذي عاش فترة محاكاة النقد الاوربي شانه في ذلك شأن الادب الروسي وكان سوماركوف من رواده الاوائل . اخذ النقد يتبوأ منزلة عالية في الحياة الادبية لارتباطه بطبيعة الحقبة التاريخية : **« ان روح التحليل والتقصي هي روح العصر . كل شيء معرض الآن للنقد بما فيه النقد ذاته . فعصرنا لا يتقبل اي شيء تقبلا لا مشروطا ولا يؤمن بهيمنة احد ويرفض التقاليد . ولكنه لا يعمل وفق روحية ومدلول العصر الماضي الذي لم يمارس سوى الهدم دون ان يستطيع البناء ، وعلى العكس منه عصرنا ، فهو طموح في معتقداته ويتضور جوعا لمعرفة الحقيقة »** . من هذه النظرة التحليلية المتطلعة والمتحررة من قيود الافكار الشائعة درس بيلينسكي التراث الادبي الروسي والاوربي كان النقد الاوربي قد خطا خطوات واسعة في دراسة أعمال شعرائه وكتابه . فقد ظهر نقاد ذوو شأن في انكلترا مثل درايدن وصموئيل جونسون وكوليريدج . وفي فرنسا كانت مدام دي ستال وسانت بيف من النقاد المرموقين في دنيا النقد ، وكذلك شليغل وليسنغ في المانيا .

لم يكن النقد الروسي يمتلك تراثا عريضا سواء في نظرية الادب أو تاريخه كما هو الحال في اوربا الغربية . وتكمن علة ذلك في طريق التطور الخاص الذي قطعته روسيا في تلك المرحلة من تاريخها . وقام بيلينسكي بعمل الكثير في هذا المجال مطورا أعمال النقاد الروس وواضعا النقد الروسي على أسس جديدة بحيث اصبح قوة مؤثرة كبيرة في الحياة الثقافية . وقد اشار [illegible] الى ذلك قائلا : **« يعتبر نشاط بيلينسكي الادبي حتى الوقت الراهن نموذجا بارزا للقوة الفاعلة والموجهة لتاثير نقده على تطوير الفكر الاجتماعي والادب برمته . وقد اعترف بنفوذه التعليمي الجبار حتى اولئك الناس الذين لا يشاركونه الراي »**(٣) .

كان ثمة ما يشبه الفوضى في المجال النقدي فان ناديجدين وبوليفوي وغيرهم لم يستطيعوا تقييم الانجازات التي حققها الادب الروسي والتمييز بين اشكاله الجديدة والقديمة . فلم يفرق بوليفوي مثلا بين الرواية والقصة اللتين ادخلهما غوغول والاجناس الادبية السائدة . استطاع بيلينسكي ـ انطلاقا من فلسفته الجمالية المتاثرة بالفلسفة المثالية الالمانية ـ رؤية ذلك الخيط الذي ينتظم الظواهر الادبية وتاريخ الادب الروسي والامساك به وايضاحه وانارته ضمن اطار نقدي متكامل .

وضع بيلينسكي نصب عينيه ـ باعتباره ناقدا ومؤرخا للادب وهذه خاصية فريدة قلما تجتمع في رجل واحد ـ دراسة تاريخ الادب الروسي منذ عهد بطرس الاول لانارة معالمه ووضع علامات واضحة بينة في مسيرته التي يكتنفها كثير من الغموض والالتباس ، واجلاء دور



تورغنيف

كل شاعر واديب ومساهمته في تطويره وتمهيد الطريق امام الآخرين . وقد استهل عمله الضخم هذا بكتابة **« البرنامج النظري النقدي للادب الروسي »** ولكنه لم يستطع انجازه لانشغاله المستمر بالعمل الصحفي . ومع ذلك فقد وضع دراسة شبه متكاملة ـ ولو انها لم تكن بالشكل الذي رغب في وضعه ـ في ابحاثه المتنوعة مثل **« تقسيم الشعر الى اجناس واصناف »** و **« فكرة الفن »** و **« المعنى العام لكلمة الادب »** و **« نظرة عامة الى الشعر الشعبي »** ومقالاته الاحدى عشرة حول بوشكين التي ظهرت تباعا على صفحات مجلة « اتيتشتفينيه زابيسكي » بين أعوام ١٨٤٣ ـ ١٨٤٦ ، هذا اضافة الى مقالاته العديدة حول الشعراء الروس واستعراضاته التحليلية السنوية للادب الروسي التي ابتداها منذ عام ١٨٤٠ وحتى ١٨٤٧ وكذلك ابحاثه المتنوعة الاخرى .

تناولت دراساته مجمل القضايا الجوهرية والتفصيلية لمعطيات الادب الروسي وخصائصه ومشاكله ودلالته القومية والعالمية والمهام الشاخصة أمامه . فبين محاكاته للادب الغربي في بداية نشأته ودورها في تأصيله واكد على المفهوم التاريخي للادب وارتباطه بالعصر وطبيعة التطور الحضاري للمجتمع الذي نشأ فيه واشار الى المراحل الادبية التي مر بها ابتداء من كانتيمير الى غوغول والمذاهب الادبية التي تعاقبت عليه. وتطرق الى السمات التي يتسم بها الادب الفني كالشعبية والواقعية والعالمية وسنجمل ادناه آراءه في قضايا الادب الروسي والتي لا زالت تحتفظ أو يحتفظ معظمها بحيويته واهميته النقدية .

على الاديب او الناقد ان يتوفر على ادراك روح العصر وتعميق نظرته للحياة وتطوير فهمه الواقعي لها والقدرة على الاحتفاظ بقواه المتجددة المتدفقة دائما . وقد كان يرى في الخاصية الاخيرة ، اي محافظة الانسان

على قواه الفنية الشابة ركيزة لسيرورة الكاتب او الشاعر الدائمة وضمانة لعطائه الابداعي المتواصل : « **يوهب الانسان الشباب مرة واحدة في حياته وفي الشباب يمتلك قابلية ، اكثر من اي فترة اخرى من العمر على فهم كل ما هو رائع وسام . طوبى لمن يستطيع الاحتفاظ بالشباب حتى كهولته ولا يسمح لروحه ان يعتريها البرود والقسوة والتحجر** » . ويتوصل الى ان الشاعر اذا لم يستطع الاحتفاظ باكسير الشباب فعندئذ يصبح اما موظفا او مضاربا او يستمر في نظم شعر يدب الموت في اوصاله ويكون من الافضل له تركه . وقليلون اولئك الذين يحافظون على الهامهم حتى النهاية والغالبية يقدمون بضع قصائد جيدة ثم ينطفئون . ثمة شعراء يتميزون بنفس شعري قصير ، تتجلى معالم الالهام والشعور عليهم في البداية ولكن ليس بمقدورهم مواصلة مسيرتهم الادبية . ان حادثة مؤلمة او مصيبة تحل بهم تقدح موهبتهم فتتفجر ارواحهم شعرا شجيا ملهما . ولكن سرعان ما تستنفد موهبتهم الشعرية معينها وتنضب وتجف . وعلة ذلك تهاونهم مع الحياة الرتيبة ، وعدم مقدرتهم الاحتفاظ بينبوعها الجاري المتدفق ، فيصيبهم الركود والجمود ويتوقف عطاؤهم مبكرا . لا يشمل قول بيلينسكي هذا حقل الشعر وحده وانما ينطبق على كل مجالات العمل الابداعي . وقد كان هو نفسه من اولئك القلائل الذين استطاعوا الاحتفاظ بحيويتهم وباسهم ولم تافل موهبتهم او ينضب معين عطائهم ، وانما ظل غزيرا ثرا في فكره وتحليله حتى اواخر حياته .

ونأتي الان الى مجال الجانب التطبيقي لارائه النقدية او كما يقول **ديفيد ديتش** : « الى هجير حلبة الصراع في الممارسة الادبية العملية »(٤) . سبق وان اشار بلينسكي في مقالة « الاحلام العملية » الى نفيه الادب الروسي قبيل بوشكين باعتباره وليد المحاكاة والتقليد للادب الاوربي ثم شخص اربع مراحل في تاريخ الادب الروسي . ونجد انعكاسات افكاره في « الاحلام الادبية » على بضعة من اعماله اللاحقة . فعندما يحلل كوميديات فونفيزين « القاصر » و « بريغادير » يبين عجزها الفني رغم اشغالها حيزا مهما في تاريخ الكوميديا الروسية . وهما تنطويان على نقد المجتمع الروسي المعقول بينما ينبغي الا يكون للفن « غاية خارج ذاته » : « في الحقيقة ان هاتين الكوميديتين تمثلان عقلا قويا حادا لامرىء موهوب ولكنهما تنحيان بهجاء ماهر على المجتمع المعاصر وبالتالي لا تعتبران نتاجين فنيين اي ليستا بالكوميديا . فلا تعتبر اي منهما عالما كاملا مغلقا منبثقا من ابداع داخلي وهما تمثلان كاريكتيرا مضحكا للغباء والجهل وتفتقران لفكرة رئيسية بالمعنى الفلسفي لهذه الكلمة وتنطويان على مسعى وغاية خارجيتين ولا تدخلان في صلبهما » . هذا هو رايه في اعمال طائفة من الشعراء الروس والاجانب في المرحلة الاولى من نقده .

محاولا ان يجمع في تحليله بين اسلوبي النقد الفرنسي والالماني اللذين اشار اليهما في مقالته عن مسرحية « ذو العقل يشقى » . فالنقد الفرنسي يتناول العمل الفني من وجهة النظر التاريخية ويبين قيمته وفق علاقته بالمجتمع وموقفه منه لان مهمته حل القضايا اليومية . بينما يتناول النقد الالماني العمل الفني باعتباره شيئا يحمل مسبباته الذاتية ويثمن حسب مقدرته التعبير عن قوانين الروح ومظاهر العقل والفكرة المعقولة .

غلب التقليد والكلفة والصنعة على الادب الروسي ابان نشاته . ويشير في مقالة « المعنى العام لكلمة الادب » الى ابتدائه من « **التقليد الاعمى للنماذج الاجنبية واصطباغه بصبغة بلاغية محضة ثم ظهر طموحه للخروج من الشكلية والخطابية واكتساب العناصر الحياتية والاستقلال واخيرا بلوغ الفنية الكاملة بحيث اصبح تعبيرا عن الحياة الروسية الاجتماعية** » ويعتبر التربة الشعبية ذات المحتوى الفقير التي رفد منها الادب الروسي من جملة العوامل التي ادت الى طغيان النزعة التقليدية والبلاغية عليه .

واذا كان يعيب على الادب الروسي ، في مراحله المبكرة ، اتسامه بالمحاكاة والتقليد فقد اصبح ينظر الى المحاكاة فيما بعد من زاوية مغايرة . فهي تمثل مرحلة ضرورية في مسيرة الادب نحو التجديد واكتساب الاصالة الوطنية . فالمحاكاة والاصالة ليستا مرحلتين منفصلتين عن بعضهما البعض وانما ينتظمهما خط واحد يبتدأ بالمحاكاة وينتهي بالاصالة . فالانفتاح على الثقافة الاوربية يغني الادب ويطوره ويشيع فيه الوعي والنزوع نحو التجديد . وقد تتخذ المحاكاة في البداية شكلا سطحيا شأنها شأن التقليعات والموضة الرائجة ولكن تتم اثناء ذلك عملية تمثل جوهر الحضارة الاوربية وماهيتها ولذلك كان العمل الذي قام به لومونوسوف في اشاعة المفهوم الاوربي للادب وتعريف الكتاب به مهماً ومفيداً للادب الروسي .

نظم **كانتيمير** الشعر ذا الطابع الهجائي «الساتيري» والذي يتبلور فيما بعد كاتجاه واضح المعالم في الادب الروسي ، فكان له اتباع وممثلون معروفون في تاريخ الادب الروسي مثل سوماركوف وفونفيزين ونوفيكوف وكريلوف . ومع ان كانتيمير نحا في شعره منحى كلاسيكيا متأثرا ببوالو فقد تميز بسليقته الاصيلة وموقفه الانساني حيال الفلاحين مما يشكل « برهانا قاطعا على ان ادبنا ، منذ بدايته ، كان بشيرا للمجتمع بكل المشاعر النبيلة والمفاهيم السامية » . ان الميل نحو الساتير املته طبيعة المجتمع الذي نشأ فيه الشاعر وكذلك وضعه الثقافي : « كان كانتيمير – اول شاعر من النبلاء في روسيا – شاعرا ساتيريا . ان الادب الروسي ، باعتباره ادب محاكاة وتكلف ، لم يكن في وسعه البدء الا بالساتير

دون الاجناس الشعرية الاخرى . وعلة ذلك هو الوضع التاريخي للمجتمع الروسي . فقد ولد الساتير نتيجة الصراع بين الفهم الظاهري الشكلي للنزعة الاوربية والقسوة الاسيوية التي رعرعتها وتعهدتها العصور » . وعلى الرغم من تركيز هجائه ونقده على خصلة من الخصال الذميمة كالبخل والنميمة والنفاق والغرور التي تتخذ شكلا تجريديا فقد استطاع ان يرسم شخصيات تستقي ملامحها من الواقع . ويؤكد بيلينسكي على الدور الذي اداه كانتيمير بهذا الشأن قائلا : « كشف الشعر الروسي في شخص كانتيمير ميله نحو الواقع والحياة كما هما عليه في حقيقتهما وترسيخ قوته استنادا الى طبيعته الصادقة » .

شعر مولونوسوف تواق الى المثل العليا ولكل ما هو جليل وسام وعظيم ويمثل لومونوسوف وكانتيمير مجريين متميزين في الشعر الروسي ، انهما لا يرفدان في الاساس من معين الحياة وانما من حنايا الكتب والنظريات . وأحيانا يلتقي هذان المجريان ثم يعودان ليبتعدا ثانية .

يندمج هذان المجريان تارة في قصائد دير جافين ثم يفترقان فيها تارة اخرى . لقد رسمت ريشة دير جافين لوحات رائعة الالوان للطبيعة الروسية تعبر عن حبه للطبيعة ومناظرها وامكاناته الفتية في تصويرها . ولكنه مع ذلك لم يتمكن من الوصول الى الواقعية التي لم تنضج بعد تاريخيا واجتماعيا وظل تحقيق ذلك من نصيب بوشكين : « اجل لقد تعاطف مع خريف الطبيعة وشتائها الروسيين وانتقل هذا الميراث الى بوشكين ولكن ما أصبح تمجيدا عند بوشكين كان مجرد عنصر او بذرة لدى ديرجافين ولم يتحول بعد الى نبتة وازهار » . ان اشعاره تتميز بطابعها القومي وتاخذ طابعا روسيا واضحا وكان ديرجافين اول مظهر حقيقي للروح الروسية في مجال الشعر » . ولكن بيلينسكي يؤاخذه على افتقار اشعاره للفكرة والمحتوى . اما احاسيس الحب فتظل ظاهرية مجردة ومكررة وتعوزها القوة الداخلية المتاججة لذلك نراها « تسطع ولكنها لا تمنح الدفء » .

قدم كارامزين خدمة جليلة للغة الروسية . فعمد الى استعمال كلمات ومصطلحات لم تعرفها اللغة الادبية من قبل «وفي قصص كارامزين تعرف الجمهور لاول مرة على كلمات الحب والصداقة والفرح والفراق الخ ، لا باعتبارها مفاهيم مجردة فارغة واشكال بلاغية وانما كلمات تلقى صدى في روح القاريء» . وقد اغنى الادب بمحتوى عاطفي رقيق فهو ممثل الاتجاه السنتمنتالي او العاطفي (فالاتجاه الذي انشاه كارامزين في ادبنا كان سنتمنتاليا بالدرجة الاولى . وقد كان يعبر عن روح العصر ولذلك تغلغل سريعا في عادات المجتمع .)

كانت ثورة افكار جديدة تحوم في اجواء الحياة الروسية يتطلع اليها الناس ولا يجدون كلمات تعبر عنها واذا بكارمزين يفصح عن دلالاتها بكلمات روسية وأجنبية على حد سواء ، وقد فعل ذلك عندما اخذ يشعر الكثيرون بضرورته وحتميته بينما احست الغالبية العظمى بلزومه احساسا باطنيا لا واعيا . وهكذا وقف الادب الروسي لاول مرة على قدميه في ارض وطنية دون الحاجة الى الاستناد على عكازات اجنبية . لقد عمل على تطوير اللغة وتشذيبها وبعث نبض الحياة الوجدانية في نسيجها ، وساعد على تنقيتها من رواسب التراكيب اللاتينية والسلافية وتقريبها من اللغة اليومية الدارجة وكان اول من كتب القصص النثرية العاطفية وعلى الرغم من ان قصصه لا تشكل نقطة جذب لنا في الوقت الحاضر فان دوره يظل ، دون ريب ، بارزا وجليا : « لايمتلك تاريخ ادبنا معنى دون كارامزين ، فاسمه عظيم وخدماته خالدة ، ولكن نتاجاته تبقى مهمة . وضرورية للحقبة المعاصرة له فقط حيث بلغ الذروة واحاطت انتصاراته اكاليل الغار ، اما الان فيمكث صامتا ساكنا وسط مجده المتالق» .

يمثل كل من **باتوشكوف وجوكوفسكي** «..نجمتين ساطعتين في افقنا الادبي» وذلك لغنى محتوى نتاجاتهما ومساهمتهما المشهودة في تاريخ الادب الروسي ولاسيما في مجال الشعر . فاعمالهما افضل شكلا واثرى مضمونا من نتاجات كارامزين . واذا عقدنا مقارنة بين باتشكوف وجوكوفسكي فان الاخير ترك بصمات عميقة في الشعر، فقد استطاع رفده بالمضمون او المحتوى الذي كان له فاعلية اخلاقية على المجتمع . لم يستطع باتشكوف ان يؤثر في الشعر الروسي كما فعل جوكوفسكي – فهو يوازيه من حيث الاهمية كناثر فقط – ولكن تاثيره تجلى بشكل خاص في شعر بوشكين الذي اصبح الوريث الشرعي لثلاثة شعراء مرموقين هم ديرجافين وجوكوفسكي وباتشكوف . يكاد الاتجاه الشعري لباتشكوف ان يناقض اتجاه جوكوفسكي : «فاذا كان الغموض والروح الطبيعية تشكل الميزة الرئيسة لرومانتيكية القرون الوسطى فان باتشكوف يعتبر كلاسيكيا بقدر ما يعتبر جوكوفسكي رومانتيكيا ، فالدقة والوضوح تمثلان السمتين الاساسيتين لاشعاره» ويشير بيلينسكي اليهما في مقال آخر قائلا : « انهما يختلفان في الاتجاه والجوهر وفي حصيلة نشاطهما الشعري : فلا يجوز تسمية جوكوفسكي «شاعرا» بمعنى الطبيعة الحرة المبدعة التي تستنفد ذاتها في ابداعات فنية رائعة مالوفة ترتبط بمجال رؤيته الحياتية» . ولا ينبغي اصدار مثل هذا الحكم على الطبيعة الابداعية لاشعار جوكوفسكي دون الاشادة بقيمته التاريخية الكبيرة . فقد ادخل تطورا جماليا

وخلقيا على شكل القصيدة الروسية ومضمونها ، فهي «تنسل من قلب الى قلب ولا تتحدث عن بريق الانوار الساطعة ودوي الانتصارات وانما تهمس لنا عن خفايا الفؤاد ، ودفائن عالم الروح الداخلي .. انها مفعمة بكآبة هادئة وسوداوية وديعة» .

يبرز اسم جوكوفسكي في الادب الروسي كممثل للرومانتيكية التي تعتبر من محاسنه ونواقصه في الوقت ذاته . فقد قرب الشعر من حياة الانسان الوجدانية وقاده اليها ولكنه ابعده عن الواقع والمجتمع الذي يعيش بين ظهرانيه . لقد تضخمت عنده الذات الفردية واحتلت حيزا لا متناهيا ولا تكمن علة ذلك فيه وانما في الحقبة التاريخية التي كتب فيها : «في الحقيقة ، كل ما يجب ان يكون مجرد عنصر لا غير ، غدا عنده على العكس تماما، الفباء اشعاره ، ولكن ذلك يجسم مطلب العصر ومنه تنطلق مسيرة التطور التاريخي لادبنا ..» .

ظهرت الرومانتيكية في روسيا كرد فعل على الواقع الراكد وهروب منه الى عوالم النفس الوجدانية ومتاهاتها. فقد نشأ وعي بتردي الاوضاع الاجتماعية وتشوشها ولا منطقيتها وتعاظم الاحساس بها وعبرت عنه الرومانتيكية في الانفلات من الواقع وتجاهله . ورفد جوكوفسكي هذا الاتجاه باشعاره وترجماته الحرة للشعر الاوربي . وكانت الرومانتيكية التي بشر بها خطوة الى الامام رغم جميع مثالبها وهناتها ، فقد حطمت قوالب الاشكال الشعرية الموجودة وفتحت مجالات رحبة امام خيال الانسان ومهدت الطريق لظهور شعراء كبار مثل بوشكين الذي كان غارقا في الرومانتيكية في مستهل حياته الادبية .

ولكن كيف يعرف بيلينسكي الرومانتيكية وماذا تعني عنده ؟ «الرومانتكية هي عالم الانسان الداخلي ، عالم الروح والقلب ، عالم الاحساس والايمان ، عالم متدفق نحو اللا متناهي ، عالم الرؤى والتاملات الخفية وعالم المثل السماوية . لا تمتد الارض الرومانتيكية تحت اقدام التاريخ والحياة الواقعية والطبيعة والعالم الخارجي وانما تتوارى في ذلك التيه الدفين للقلب الانساني الذي تنضج فيه خفية جميع الاحاسيس والمشاعر وتتعالى دون خفوت تلك الاسئلة عن العالم والابدية ، الموت والخلود ومصير الفرد واسرار الحب والحبور والمعاناة ..» . اسبغت الرومانتيكية على الاتجاه السنتمنتالي حلة من الشاعرية والحيوية المتدفقة . ولم تتوقف عند تصوير جوانب الحياة الجميلة بل تجاوزتها واعطت «صورا قاتمة من الواقع الفانتازي زاخرة بالتوابيت والهياكل والارواح والفظائع والجرائم والاساطير المعتمة للقرون الوسطى» .

ان التهويم بعيدا عن الواقع اعاق الرومانتيكي عن فهم الحياة ، واستنزف قواه واهدرها وشعر بالشيخوخة وهو ما يزال في عصر عنفوان شبابه . لان انحساره نحو عالمه الداخلي والانطواء عليه ادى الى مسخ حياته الروحية وتشويهها حيث حلت الاوهام والخيالات الزائفة محل الاحاسيس الانسانية الحقيقية. ويتحدث في احدى رسائله عن باكونينا التي تمثل الاوهام الرومانتيكية بكل ابعادها . فعندما تحلم بفارس احلامها تزدحم مخيلتها بالمثل العليا التي لا وجود لها في الواقع الحياتي ، فهي بحاجة الى بطل من نسيج خيالها حتى ولو كان من نمط دون كيشوت ولا تريد انسانا واقعيا يتسم بالنبل والشهامة . يشكل هذا الانفصام بين رؤية الانسان الرومانتيكي والواقع الحياتي حالةمرضية زائفة يعاني من اوهامها . ولكن الرومانتيكي بشطحات خياله ظاهرة اجتماعية شرعية : «ومع ذلك فاولئك الرومانتيكيون لا يمثلون ظاهرة عابرة . انهم نتيجة حتمية لثقافة المجتمع الهجينية وتاريخهم ذو صلة متينة بتاريخ ادبنا الذي يرتبط بدوره ارتباطا وثيقا بتاريخ الثقافة في مجتمعنا» .

ثمة نمط آخر من الرومانتيكية تتميز بروحها الثورية المتمردة على المجتمع والتي تحمل بين طياتها بذور الواقعية . وكان بوشكين وليرمنتوف من اتباعها في مطلع حياتهما الادبية ، اضافة الى طائفة اخرى من الشعراء الذين غنوا للثورة والحرية ووقفوا ضد الطغيان والعبودية .

ومع ان رومانتيكية القرون الوسطى ــ كما سماها بيلينسكي ــ التي جاء بها جوكوفسكي قد اغنت الادب الروسي وامدته بنسغ حي لم يتعرف عليه سابقا في نهضته الحديثة ، فقد اخذ بيلينسكي بمكافحتها بعد ان انتهت اهميتها التاريخية وتوارت في منعطفات الماضي واصبح الوقوف ضدها يعني مكافحة نهج معين من الرؤية المثالية والتخلص من الاوهام التي اشاعتها .

تبنى اتباع الاتجاه السلافي رومانتيكية القرون الوسطى ، وقد دعوا الى الانطواء على ثقافة روسيا القديم ذات الطابع السلافي وعملوا على بعثها واحيائها

ووقفوا ضد التجديد والاصلاحات الحديثة . ويرى ناقدنا ان الجامع الذي يجمع بين السلافية والرومانتيكية هو الدعوة للحفاظ على كل ما هو متخلف في روسيا ومناف لحركة التطور والتقدم . ويتطرق الى ثلاثة من دعاة الاتجاه السلافي ــ الرومانتيكي هم بوليفوي ويازيكوف وخومياكوف . لقد لعبت الرومانتيكية التي بشر بها بوليفوي دورا مهما في تحرير قوى الفرد الابداعية وتحطيم القيود التي تقيد فكره وتكبله وبذلك كان لها وجهها المشرق ، اما اليوم فقد شاخت وعفا عليها الزمن وتحولت الى عائق لعملية التطور الادبي .

هذا اضافة الى ان الرومانتيكية لم تنبت من الارض الروسية وانما حملتها اليها الثقافة الاوربية . وقد اختلفت طبيعة الرومانتيكية وسماتها في أوربا ذاتها . فظهرت في فرنسا لمواجهة الافكار التحررية التي اعلنتها الثورة واجتاحت المجتمع اما في المانيا فقد قامت لمعارضة المعارف الجديدة التي شاعت وتبلورت بقوة فيها . واذا تملينا معالم الرومانتيكية التي نادى بها كل من يازيكوف وخومياكوف وجدناها تنزع الى التضليل والاوهام . فهما يكيلان الثناء والاطراء للحياة الروسية القديمة المتسمة بالطيبة والبساطة الخالية من التعقيد والتوتر ويمتدحان الطبيعة الروسية ويدعوان الى الركون اليها والاحتماء بها . أما لغتهما الادبية فتطغى عليها المبالغات والاغراب لخلق شعور باعجازها وافضليتها وبذلك تفتقر الى الصدق والايجاز والعفوية .

لم تعد الرومانتيكية تمتلك ذلك التأثير الكبير الذي يمتلكه السلافيون الان وقد بلغ التأييد لهم أو معارضتهم درجة يمكن معها القول : «... أن ادبنا برمته ومعه بعض من جمهورنا ــ اذا لم يكن كله ــ قد انقسم الى قسمين : السلافيين وغير السلافيين» ، وفي الحقيقة ان آراءهم صائبة ومحقة في بعض القضايا وباطلة ومتخلفة في مسائل اخرى : «ينحصر الجانب الايجابي من مذهبهم في تنبؤاتهم الغامضة الصوفية حول انتصار الشرق على الغرب ..» . ومع ذلك فان سلبياتهم كثيرة . فغالبيتهم يتشكون من ازدواجية الحياة الروسية وفقدان اللون القومي الواضح وتعثر اللغة الروسية بسبب الاقتباس واستعمال اللغات الاجنبية الخ . السلافيون كثيرو الشكوى ولكنهم لا يبحثون عن حل ناجح للمشاكل التي يطرحونها ويبالغون فيها احيانا . فالروس ليسوا مقطوعين عن تاريخهم وغير مرتبطين ذلك الارتباط الوثيق بالاوربيين كما يتصور السلافيون . ولا زال الروسي يحمل هويته القومية الواضحة . وعندما يذهب الى الغرب فالاجانب يهتمون به دون ريب لتفكيره الروسي واحكامه الشرقية المتميزة مهما كانت متخلفة او وحيدة الجانب ، ولا يهمهم في كثير او قليل تفكيره على النمط الغربي . ولكن لا مندوحة من الاعتراف ان الاقتصار على المضمون الروسي والمكوث عنده لا يمكن ان يوفر الاجواء اللازمة لظهور كتاب عالميين .

-●-

وبهذه المناسبة ينبغي علينا الاشارة الى العروة الوثقى القائمة بين التطور الحضاري لمجتمع من المجتمعات وعالمية ادبه وشعره . فثراء التاريخ الحضاري يحدد اصالة الشاعر وهويته القومية ويعتبر احد عاملين اساسيين في ظهور الكتاب العظام . وفي مقالته عن «اشعار بوليجايف» يشير الى هذه الناحية قائلا : «وهكذا ثمة عاملان يخلقان الشعراء العظام : الطبيعة والتاريخ . وبناء على هذا فان الشاعر ذا الطبيعة العظيمة والقوة الشعرية لا يستطيع بلوغ العلى اذا ظهر في شعب تفتقر قوميته الى الاهمية العالية التي لم تدركها بعد ، وفي هذه الحالة لن يكون في منزلة واحدة مع نظرائه وانما اقل حتى من أولئك الشعراء الاضعف منه موهبة وقوى ابداعية والذين نمت عبقريتهم في تربة وطنية ذات قيمة عالية . وعندما نقيم درجة جدارة هذا الشاعر أو ذاك ، فلا يجوز اغفال هذا العامل اذا كنا نروم العدالة والشمول في احكامنا» .

ان توفر الطبيعة الابداعية لاي شاعر ضرورية ولا غنى عنها ولكنها لا تكفي وحدها اذا افتقرت بلاده الى التطور الاجتماعي . فلو اخذنا فنانا عظيما مثل شيللر لوجدنا الاراء مختلفة في سر عبقريته ، فالبعض يعزوها الى موهبة فطرية يتمتع بها وآخرون يرجعونها لرعايته لها وعدم تبديدها وتشتيتها كما يحدث لبعض الفنانين احيانا . أما بيلينسكي فيعزو سر عظمته الى ذلك الشان البعيد الذي قطعه التطور التاريخي في قطره . اذ لا يمكن ظهور اديب عظيم في بلد متخلف اجتماعيا رغم اطلاعه على المنجزات الفنية الكبيرة التي تحققت في هذا المضمار . فالتطور الحضاري وثراؤه وغناه يحدد اصالة الشاعر ووجهه القومي وملكاته الفردية .

واذا كانت روسيا قد فتحت ابوابها أمام رياح التبديل والتغيير منذ عهد بطرس الاول وشهدت سوحها المتباينة تحولات شتى ادت الى تصدعات في بنيتها الثقافية والاجتماعية فان اهم حدث اعقب تلك الفترة المهمة هو هجوم نابليون عليها عام ١٨١٢ الذي ادى الى تمتين عرى الروح الوطنية لمختلف فئات الشعب للوقوف بوجه الاحتلال من جهة والى زعزعة اركان النظام العبودي وتصاعد الوعي الاجتماعي الذي تمثل بنهوض الاقنان والمطالبة بحقوقهم بعد التضحيات الجسام التي قدموها في الحرب من جهة اخرى . وجاءت انتفاضة الديسمبريين كتعبير عن الوعي الاجتماعي ودليل على تصدع اسس النظام العبودي الراسخة وظهور الافكار التحررية الجديدة التي تمخضت عنها تلك الاحداث التاريخية . والخلاصة التي نريد الخروج بها من مجمل ما قلناه هو نشوء التربة الاجتماعية الصالحة لتكوين ادب روسي يمتلك سماته الاصيلة وخصوصيته المتميزة .

-●-

كان بوشكين عصارة تلك العملية التاريخية المتتابعة الحلقات والمبتدئة بلومونوسوف وكارامزين

وجوكوفسكي وباتشكوف الذي أضفى على الادب روحا روسية صميمة اصبحت فنا ابداعيا متفردا على يدي بوشكين الذي وضعه بيلينسكي في مصاف هوميروس وشكسبير باعتباره نموذجا للفنية الكلاسيكية .

وقبيل الشروع بالحديث عن بوشكين لابد لنا من الاشارة الى ان دراسة تراثه قد اختمرت لدى بيلينسكي منذ عام ١٩٣٦ عندما تحدث في احدى مقالاته علاقة بوشكين بالرومانتيكية . وقد سنحت له فرصة تحقيق أمنيته هذه بين اعوام ١٨٤٣-١٨٤٦ ، ومما لعب دورا في تأخير دراسته له هو عدم وضوح موقفه الفلسفي عموما وكان بحاجة الى الوقت والزمن الكافيين لنضوج رؤيته الفكرية مما تحقق له في مطلع الاربعينات ويشير الى هذا الجانب قائلا : «... ان احد الاسباب الرئيسة لعدم البر بوعدنا السابق للقراء فيما يتعلق بتناول اعماله هو وعينا بغموض مفهومنا الخاص وعدم تحديده بشأن اهمية هذا الشاعر» . كان وضع ابحاث خصوصية عن بوشكين موضع اهتمامه لادراكه أواصر الصلة المتينة التي تربطه بمجمل تاريخ الادب الروسي. فالكتابة عنه «تعني الكتابة عن الادب الروسي برمته». ولذلك اضطر عند الحديث عنه الى العودة للماضي وتفحص اعمال طائفة من الشعراء الروس الذين وضعوا اللبنات الاولى في صرح الشعر الروسي منذ القرن الثامن عشر مثل كانتيمير ولومونوسوف ثم اعمال ديرجافين وكارامزين وجوكوفسكي وباتشكوف ، والذين اتينا على ذكر خصائص نتاجاتهم . وقد تحدث عن سمات اعمال بوشكين الاولى واهمية كل منها والمزايا الفنية الجديدة التي تتسم بها وصولا الى اعماله الكبرى مثل رواية « يفغيني انيغين » وتراجيديا « بوريس غودونوف» اللذين افرد لهما مكانة متميزة .

تظل دراسته لبوشكين تحتفظ بقيمة كبيرة لكل من يريد الاطلاع على نتاجات هذا الشاعر او دراسته لانه يعطينا صورة عن معظم نتاجاته . حقا انه لم يتوقف عند كل منها - وربما لا يكون في مقدوره الاتيان بذلك ضمن سلسلة تلك المقالات المحدودة - وظلت احيانا بعض جوانب نتاجه يكتنفها الغموض كالرابطة التي تربطه بالشعراء الديسمبريين ، التي قد تكون الاوضاع الاستبدادية السائدة سببا من أسبابها ، ولكن هذا وغيره لا يقلل من مكانتها في فهم ادب بوشكين .

ولا مناص لنا اخيرا من القول ان احكامه بخصوص بوشكين قد انطلقت لحد ما من المرحلة الفوغولية التي كتب ابانها هذه المقالات مما جعله يقلل احيانا من اهمية المحتوى في شعره لدى مقارنته مع غوغول . ولكن عذره في ذلك طبيعة المرحلة التي أملت متطلباتها عليه ونجد تعليلا مقنعا لذلك في كتاب «الواقعية اليوم وابدا» للناقد بورسوف حيث يقول : «ان المكاسب الفعلية للفن تعادل نفسها دائما ، لكن اهميتها للناس ليست متساوية دائما . في الاربعينات كان بيلينسكي يعتبر غوغول فنانا اكثر اهمية من بوشكين . ليس اكثر عظمة ، وانما بالضبط اكثر اهمية ، اي اكثر ضرورة . وعلى الاغلب ، كان الامر هكذا في ذلك الوقت، ولو كان بيلينسكي في زماننا الحاضر لكف عن الاصرار على كلماته»(٥) .

تنبعث اهمية الشاعر العظيم من مقدرته في التعبير عن لحظة مهمة من لحظات تطور الانسانية عبر مسيرتها التاريخية في مجتمع يعيش طور التحول والتقدم الحضاري . وهذا ما فعله كل من شيللر وبايرون وغيرهما من الشعراء العظام . لقد عبر شيللر عن اماني الشخصية التواقة للحرية التي لوحت بها الثورات الاوروبية ومنت النفوس بها وشدت الافئدة نحوها اما بايرون فعبر عن الفشل في تحقيق تلك الاماني السامية وخيبة الامل المرة التي اسفرت عنها الوعود بالحرية والمساواة . تختلف مكانة بوشكين عما هي عند شيللر وبايرون لان المجتمع الذي ظهر فيه لم يبلغ بعد تلك المرحلة من التقدم التي قطعتها مجتمعاتهما رغم موهبته المدهشة : «**لا يمتلك بوشكين قوة ابداعية عالية من حيث الشكل الفني وهو منافس لكل شاعر في العالم في هذا المجال ، اما من حيث المحتوى فمن الطبيعي الا يمكن مقارنته مع اي شاعر من الشعراء العالميين الذين تعبر ذواتهم عن لحظة التطور التاريخية الشاملة للانسانية**» . ان المضمون الانساني الذي يهيئه مجتمع من المجتمعات لشعبه هو الذي يحدد عالمية ادبائه ، اما اذا لم يتوفر مثل ذلك المضمون فلا يمكن ان يصبحوا كتابا عالميين حتى ولو كانوا نوابغ أو عباقرة. فسر العالمية لا ينطوي في طبيعة الموهبة ومدى قوتها وانما الاهمية التاريخية لبلدانهم : «**لا يمكن للشاعر العالمي الا ان يكون عظيما ولكن من الممكن الا يكون الشاعر العظيم عالميا . ولا يقوم الاختلاف على طبيعة الشاعر وانما في الاهمية التاريخية لبلده . فحيث توجد الحياة يوجد الشعر وبالتالي فهناك محتوى للشعر . ان المحتوى وحده هو المعيار الحقيقي لكل شاعر سواء كان عبقريا او ذي موهبة متوسطة**» .

والمحتوى اضافة الى افصاحه عن المكانة الحضارية للبلد فهو يعني في الوقت ذاته ادراك الكاتب له وفهم كنهه والتغلغل بعيدا في مضارب روح العصر والامساك بتلابيبها وتمثلها والتعبير عنها : «**يتسم الشاعر العظيم بميزتين : الموهبة الطبيعية والروح اي المحتوى. والمحتوى يجب ان يكون معيارنا لدى مقارنة شاعر بآخر**» . فالمحتوى يعني فهم روح العصر وملامحه الجوهرية وهذا ما بلغه شعراء كبار مثل بايرون وغوته

وشيللر الذين يسيرون في «مقدمة الحركة التاريخية الانسانية برمتها» .

لم يعش بوشكين في بلد يشابه في اهميته بلدان نظرائه من الشعراء . والمضمون الذي امدته به روسيا مكنه من استيعاب سيمائها المحلية ولذلك فان «**بوشكين شاعر قومي تماما ، فروحه تنطوي على جميع العناصر الوطنية**» ، ومع ان بوشكين ينتمي الى طبقة النبلاء ويعتبر «مبدأ الطبقة حقيقة ازلية» لكن شعره يتسم بميسم انساني ونزعة شعبية ولذلك استطاع تصوير المجتمع الروسي تصويرا موسوعيا . وقد أفرد له بيلينسكي منزلة عالية في تاريخ الحركة الادبية لان محتوى ادبه ولغته واساليبه تموج بلجج عميقة لايستطيع ابناء اي جيل سبر اغوارها واستكشاف اصقاعها : «يعود بوشكين الى المظاهر المتحركة الحية ابدا التي لا تتوقف عند تلك النقطة التي اختطفه عندها الموت وانما تستمر بالتطور في وعي المجتمع ، ان كل حقبة تصدر حكمها عليه مهما كان فهمها خاطئا له فانها تترك دائما ، للحقب التالية ، شيئا ما جديدا وصادقا تدلي به حوله ولن تستطيع حقبة معينة ان تقول كل شيء عنه» . ان عالمه متنوع متباين في عناصره والوانه التي قد تكون احيانا متنافرة متضادة اذ تقترن الكآبة بالفرح والهزل بالمأساة ولكن تتكون اخيرا من ذلك الخليط لوحة متجانسة يسودها الهارمون والتناسق .

كانت نتاجاته الاولى بمثابة سلالم متعاقبة في تطوره الفني . اذ تعتبر «**روسلان ولودميلا**» خطوة كبيرة في المجال الفني . وكانت موضع دهشة واعجاب العديدين للغتها الرائعة السلسة المتدفقة السريعة وطابعها الشعبي وافكارها الشاعرية . حظيت «**اسير القفقاس**» باهتمام اكبر عند ظهورها ، من «روسلان ولودميلا» ففيها تتجلى استقلالية بوشكين من جهة ويبدو ممثلا لعصره من جهة اخرى . وهي تنطوي على تصوير شاعري حي للجبليين الذين اعتادوا حياة الحرية والبساطة وتحتوي على مثل امرىء خابت آماله في الحياة . ومع ذلك ما زال بوشكين هنا شاعرا لم يكتمل نضجه الفني . تمثل «**الفجر**» مرحلة مهمة في بلوغه درجة عالية من الاصالة الفنية فهي تشكل «نقطة تحول في موهبة بوشكين التي آتت ثمارها في طريق النشاط الفني الحقيقي» و «**تعتبر الفجر اول جهد واول مسعى من مساعيه لخلق شيء ناضج فكريا وعلميا**» . تمثل «**بولتافا**» محاولة قوية للخروج من السبيل السابق نحو آخر جديد ولكنه لم يحقق انجازات ملحوظة في هذا الشأن . وعلة ذلك رغبته في كتابة قصة شعرية ملحمية ذات سمات جديدة قد مضى زمنها تاريخيا . وبالرغم من هذا فان «**بولتافا**» تحتوي على نماذج للمهارة الفنية العالية اذا اقتطعت الى اجزاء منفصلة ومن هنا تتضح اهميتها . انها عبارة عن مجموعة قصص ملحمية مجتمعة في قصة واحدة مما اغنى محتواها واثراه «**لا يمكن لمضمونها الخصب ان يحتويه نتاج واحد ولذلك تصدعت من شدة غناها**» .

خطت ريشة بوشكين ، العناصر الفنية المتنوعة التي ادخلها شعراء وكتاب عديدون الى الادب صورا فنية ذات قوة ابداعية خلاقة لم يشهدها الادب الروسي من قبل : «كان بوشكين اول شاعر - فنان في الارض الروسية ، وهبها الشعر باعتبارها فنا وتحفة وليس مجرد لغة رائعة للمشاعر» كانت النزعة الفنية قبله عبارة عن طلاء ذهبي يومض هنا وهناك بين الاجواء البلاغية . كان ثمة شعراء ولكنهم ليسوا فنانين بينما دشن بوشكين ، حتى في اعماله الاولى ، مرحلة جديدة في تاريخ الشعر الروسي لم يشهدها سابقا .

ولا يتأتى ابداعه الشعري من القافية الرنانة او الايقاع الجميل وانما يستقي قوته من نمير الحياة والطبيعة . الطبيعة عنده لا تنطوي على قوى عضوية حسب وانما على احاديث معطرة بالشعر نسمعها في ضجة غاباتها وحفيف اوراقها وهمسات انهارها وصفرة حصادها السخ .

زد على ذلك ان بوشكين يتميز بحس خلقي فريد بجانب موهبته الكبيرة ولكن بعض الذين لا يريدون ان يروا في الشعر سوى مواعظ وارشادات ينعون عليه افتقاره الى الافكار الاخلاقية التعليمية ولا يدركون ان هذا يعني ضربا من الهبوط والاسفاف بالشعر وبعدا عن روح العصر واحتياجاته .

يصطبغ شعر بوشكين بصبغة شاعرية تأملية للعالم ، تتجسم عبر الشعور والتأمل اكثر مما تتجلى عبر الافكار ، متقبلا الوضع القائم كواقع حتمي ، رغم ان كتاباته تطفح بالمعاناة العميقة من تنافره وتناقضه فهو يرفضه ويقره في الوقت ذاته باعتباره ضرورة حتمية دون «أن يحمل في نفسه مثلا لواقع افضل او ايمانا بامكانية تحقيقه» . وتنبعث وجهة نظره هذه من طبيعته ذاتها ومن شعره الرقيق المعسول العميق الذي يمثل في الوقت ذاته احدى عيوبه . ان روح التحليل والتفكير الزاخرة بالمواقف المؤيدة والرافضة يشكل الان جوهر الشعر الحقيقي ، بينما نجد الجزء الاكبر من شعر بوشكين «يفتقر الى الاهتمامات الحيوية التي تعتبر جوابا مقنعا على قضايا الحاضر الملتهبة المثيرة» .

وينطبق راي بيلينسكي هذا على اشعار بوشكين التي تصف الطبيعة الروسية ، فهو يصورها بصدق «ولكنه لا يتعمق في لغتها الدفينة ، ولذلك يرسمها

دون ان يفكر بها» . وهذا دليل آخر على ان الروح الانفعالية لشعره هي : اللون الفني والحذاقة ومن هنا كان تأثيره الكبير على تربية مشاعر الفرد وتكوينها . انه اقرب في هذا الشأن الى غوته منه الى الشعراء الاخرين واكثر منه تأثيرا على خلق المشاعر وتطويرها واكثر اخلاصا للعنصر الفني وهذه هي ميزته على غوته . ولكن غوته اطول باعا منه في ارغام الطبيعة على اظهار خفاياها الدفينة الغزيرة وافكارها : **«الطبيعة لدى غوته هي كتاب الافكار المفتوح ، بينما تمثل عند بوشكين صورة كاملة حية فاتنة صامتة يصعب التعبير عنها»** .

–●–

لابد للادب من جمهور قراء يستهويه ويتذوقه ، فالكاتب يشكل طرفا في العملية الادبية والقراء الطرف الاخر منها . والجمهور يتوق دائما لتحسس همومه ومشاكله في الادب باعتبار: «مضمون الفن تجسيد لحياة الشعب وتاريخه» وهو بالتالي عملية اجتماعية يشارك فيها الكاتب والقاريء على حد سواء وينبغي أن تنحو منحى شعبيا . ومن هذا المنظور الشعبي ينظر الى الادب الروسي ويتطلب عليه باعتباره لا يعبر عن وعي الشعب ومتطلباته وانما هو ادب يمثل النبلاء وحاجاتهم . وعلى الرغم من المفهوم التاريخي الذي يتمسك به في فهم الادب ومعالجته فانه يتخلى عنه في تقييمه للادب الروسي قبل بوشكين وجمهوره وتحل الشعبية محل المفهوم التاريخي وتقوم المقابلة بين الشعب والنبلاء . ومن هنا يرى ضيق جمهور القراء ومحدودية دائرته .

ولكنه يتخلى فيما بعد عن هذه النظرة ويقيم ظهور جمهور القراء من وجهة نظر تاريخية ويبين الدور الكبير الذي قام به كارامزين في سبيل توسيع اطر دائرة القراء ومحبي الادب . ففي استعراضه لادب عام ١٨٤٠ يقول في هذا الخصوص : «انه اول من حرك في المجتمع شعورا بضرورة المطالعة ووسع جمهور القراء بين جميع طبقات المجتمع وخلق جمهورا روسيا، ومنذ ظهوره لم يعد الادب الروسي قضية مدرسية او «تعليمية» وانما غدا موضوعا يحظى باهتمام حي في المجتمع» . وفي مقالاته الاحدى عشرة التي كتبها عن بوشكين يتوقف في المقالة الثالثة منها عند الدور الكبير الذي لعبه كارامزين كمعلم ومبدع وواضع الحجر الاساس في الدراسة التاريخية وفي خلق جمهور عريض من القراء : «كان كارامزين اول من علم الجمهور الروسي على قراءة صحيفة حقيقية يتناسب فيها كل جزء مع القسم الاخر» . (ان نشاط كارامزين هو قبل كل شيء نشاط اديب لا شاعر او عالم . لقد خلق جمهورا روسيا لم يكن موجودا قبله ، ونعني بالجمهور دائرة معينة من القراء . لم يكن ثمة ما يقرأ باللغة الروسية قبل كارامزين لان النزر القليل المكتوب ، رغم جوانبه الحسنة ، كان ثقيلا ثقلا بالغا ومهيبا ولا يصلح للمجتمع وانما للعلماء . لقد استطاع كارامزين ان يستميل الجمهور الروسي لقراءة الكتب الروسية» . ونظرا لاهمية دور كارامزين في تطوير اللغة وجعلها موضع تذوق عدد غفير من الناس ونقطة جذب واستمالة لهم سمى بيلينسكي المرحلة التي سبقت بوشكين بالمرحلة الكارامزينية .

–●–

يؤكد في كتاباته على شعبية الادب الذي سبق وان تحدث عنها في «الاحلام الادبية» ويبين ضرورة توفر هذه الناحية لان الادب **«يعتبر التعبير الاخير والاسمى عن افكار الشعب المتجسدة في الكلمة»** و **«هو وعي الشعب الذي يعبر تاريخيا عن فكره وخياله في النتاجات الادبية»** . ويميز بين الادب الذي يعبر عن وعي الشعب في مرحلة من مراحل تطوره والادب الشعبي الذي يمثل وعي الشعب وهو ما زال في المهد او مرحلة الطفولة ولم يسم بعد ليصل درجة النضوج ولذلك يظل مجاله ضيقا محدودا لخلوه من الفكرة الشاملة : «فالنتاجات الشعرية الشعبية لا تنطوي على فكرة وانما تحمل طموحا غامضا للفكرة والتنبوء بها وتلمسها. ولذلك لا يستطيع الشعر الشعبي الارتقاء الى الشكل الفني المتطور المتأمل ليصل الى الفكرة» . والادب الشعبي يتميز بانعزاليته ومحدودية ظواهره وانفصالها بينما يقوم الادب على شمولية الظواهر وكليتها التي تعبر عن وعي الشعوب .

ويدحض في الوقت ذاته الزعم القائل ان الشعبية تعني استقاء المحتوى الادبي والشخصيات من (حياة الطبقات الجاهلة ... ونتيجة هذه الفكرة الغريبة اضحى ما هو « غير روسي » افضل الناس في روسيا واثقفهم) وامسى نتاجا قوميا كل مهزلة فظة ما دامت تتعلق بالفلاحين والفلاحات بينما تنتفي صفة القومية عن نتاجات رائعة مثل **« بطل عصرنا »** . من الضروري رفض مثل هذه الافكار المغلوطة بشدة ووضع الامور في موضعها المنطقي . فعلينا ان نعرف اخيرا ان الشاعر يكون شاعرا قوميا حقيقيا حتى اذا اقتصر تصويره على الفئات المثقفة فذلك يتطلب من الشاعر موهبة كبيرة وروحا قوية . يؤيد راي غوغول في هذا الصدد القائل ان القومية الحقيقية لا تعني وصف الثياب الريفية وانما تعني فهم الروح الشعبية . فاذا **« استطاع الشاعر حدس اسرار السيكولوجية الشعبية فهذا يعني ان بمستطاعه البقاء امينا للواقع سواء في**

تصوير الفئات الدنيا او الوسطى او العليا » . وهكذا يكشف بيلينسكي الشعبية المزيفة التي تنظر للاشياء نظرة سطحية دون بلوغ اعماقها وماهيتها .

-●-

ينطلق بيلينسكي في فهم الظواهر الادبية وتحديد اهميتها من منظور تاريخي جدلي ينتظم شتى ميادين المعرفة من فن وادب وعلم وغيرها . وضمن هذا الاطار التاريخي تتضح الحلقات المتواصلة المتلازمة للادب منذ طفولته حتى يومنا هذا .

يقوم قانون التاريخ الانساني على التطور الدائم المتواصل الذي لا يجري متدفقا الى الامام باستمرار وانما عبر دوائر يكمل بعضها الآخر . يقول في مقالة **« الاستدلال بالتاريخ العام »** : « ... البشرية لا تتحرك ضمن خط مستقيم او متعرج وانما داخل دائرة حلزونية » بحيث تغدو الحقيقة التي توصلت اليها الحضارة الانسانية في مكان ما نقطة تحول وانقلاب نحو حضارة اخرى اسمى واعلى منها . فالانسانية لا تتقهقر الى الوراء ولا تقف عند تخوم معينة وانما تنتقل عبر المعمورة . وهكذا نرى « **ان نور المعرفة والحضارة قد تلألأ اولا على ضفاف الفرات ودجلة والنيل ثم انتقل الى اليونان وما كاد يخبو حتى عملت اليونان على بعثه بشكل آخر يفوق الشكل الذي تلقته به ويتجاوزه وحمله البطل المقدوني الى ضفاف الكنج وترسخ في سوريا ومصر وآسيا الصغرى واندثر العالم القديم بحضارته وثقافته ، بفنه وتعاليمه** » .

ينظر بيلينسكي الى البشرية باعتبارها كائنا حيا واحدا ومهمة التاريخ تقوم على الارتقاء بمفهوم الانسانية والسمو به الى مستوى يجعل الشخصية الفردية تمتلك صوتها الخصوصي المتمثل بـ « الانا » ولها وعيها الذي يتجسد في نخبة من الاشخاص ولها مراحل عمرها شأنها شأن اي انسان ، فهي في تطور ونماء دائمين . ولكننا لا ننظر عادة الى البشرية ككائن حي وانما نعتبرها مجموعة شخوص فرادى ، ويجدر بنا ان نعتبرها « اسما فرديا وتسمية امرىء واحد عاش بضعة آلاف من السنين كما هو حال كل فرد مأخوذ على انفراد قد مر بالطفولة والصبا والشباب ويطمح الآن لبلوغ نضجه الكامل ... » . وخلاصة القول ان البشرية متماسكة متداخلة في بعضها ولا تقف في مكان واحد لا تبارحه ولا تنتقل من زيف لآخر . ولكن ثمة حقيقة قديمة تتحطم وتحل اخرى محلها اقوى واشد بأسا ثم تضمحل وتضمر لتخلي مكانها الى حقيقة جديدة الخ .

الفن ينحو دائما منحى تاريخيا ويرتبط به في تطوره ومسيرته لانه يعبر عن وعي هذا الشعب او ذاك ، او بالاحرى عن الانسانية برمتها ضمن مرحلة معينة من تطورها لان تاريخ الفن تجمعه عروة وثقى بتاريخ الشعب والانسانية . واذا كان الادب الحديث يحث الخطى نحو اشكال ادبية جديدة تتمثل في هيمنة الدراما والرواية عليه فهذا لا ينفي حاجتنا الى تراث الماضي ولا يعني الانقطاع عنه : « **نعرف الآن ان كتاب عصرنا لا يمكن ان يكونوا كلاسيكيين او رومانتيكيين ولكن اعمالهم ينبغي ان تحتوي الكلاسيكية والرومانتيكية مثلما يحتوي الحاضر الماضي . ومرجع ذلك هو ادراكنا ان قوانين تطور الروح البشرية تكمن في التاريخ** » .

يضم الادب بين حناياه ، حياة الشعب الفكرية والاجتماعية التي يشدها رباط متين بتاريخه . وتعبر مقالة « **المعنى العام لكلمة الادب** » عن هذه الفكرة : « **لكي يعبر الادب عن وعي الشعب وحياته الفكرية لا مندوحة له من الارتباط الوثيق بتاريخه وحينئذ يتضح ويتطور تطورا عضويا ويمتلك تاريخه** » . ولا يجوز الحكم على الادب من وجهة نظر استاتيكية محضة . ولا مناص من دعمها تاريخيا لكي تتجلى قيمة كل اديب وشاعر في مسيرة التطور الادبية . ولذلك يغدو لومونوسوف وديرجافين وغيرهم « **اسماء رائعة ومحترمة في الادب الروسي** » . وادب روسيا في القرن الثامن عشر يمتلك مكانته التاريخية حتى و « **لو سهل نسفه من الناحية الفنية** » . ومن هذه الزاوية علينا النظر للادب « **اذا عبرت مرحلة تاريخية معينة عن احدى لحظات التطور الايستيتيكي العالمي فان ادبها ينطوي دائما على اهمية تاريخية** » .

يدنينا الحديث عن التاريخ الى موضع الاديب وعصره ومجتمعه . ويرى بيلينسكي ان الاديب المبدع لا يمكن الا أن يكون متفهما لروح عصره . « **تعتبر المعاصرة احدى الشروط الضرورية التي تكون الشاعر الحقيقي . فالشاعر يجب ان يكون اكثر من اي امرىء آخر ابن عصره** » .

وفهم أسرار العصر يمكننا في الوقت ذاته من وضع ايدينا على علات كثيرة من الظواهر ومعلولاتها فلا نستطيع مثلا ادراك سبب تلك النزعة السوداوية عند بايرون او اتجاه الادب الالماني نحو الرومانتيكية في مطلع القرن التاسع عشر او اندفاع الادب الروسي نحو الواقعية دون الرجوع الى الخلفية التاريخية لكل شعب من الشعوب .

يمكننا الفهم التاريخي للادب من تلمس معالم المسيرة التي قطعها حتى استطاع انجاب عمالقة كبار .

فلا نستطيع النظر الى بوشكين كظاهرة منفصلة عن تراث الادب الروسي ومنجزاته فهو وريثه وخلفه لانه « ينتمي الى شعر جميع الشعراء الذين سبقوه كما يرتبط المكسب بالطموح » . لقد طعم كل من كارامزين وجوكوفسكي الادب الروسي بالمضمون الاوربي وبذلك ساعدا على خلق ادب قومي اصيل . وكذلك فعل الآخرون من الشعراء . ان تمثل الانجازات الادبية الاوربية واستيعابها ساعد على طي مراحل عديدة من التخلف الحضاري واجتيازها بسرعة دون التوقف عندها للمدة الزمنية نفسها التي مرت بها الشعوب الاخرى التي تبلورت عندها في ازمان سابقة ، وانما اصبحت نقطة وثوب نحو مراحل ارقى يحقق خلالها اصالته ويقدم مساهمته في الثقافة الانسانية .

لقد كانت روسيا متأخرة عن الركب الحضاري الذي قطعه الغرب ولكنها استطاعت خلال فترة وجيزة من الوثوب وثبة كبيرة بحيث تقدمت الصفوف الاولى من الآداب العالمية وطوت سريعا مراحل من التخلف والتأخر الحضارية . ويشير بيلينسكي الى هذا التقدم السريع للادب الروسي اثناء حديثه عن رؤية « بطل عصرنا » لليرمنتوف فيقول : « يشكل تناقض الظواهر الحاد السمة المميزة لادبنا . ولو القينا نظرة على اي ادب من الآداب الاوربية لرأينا خلوها قاطبة من الطفرات بين النتاجات الرائعة والواطئة ، فجميعها ينتظمها سلم متعدد السلالم سواء تطلعنا اليه من الاسفل او الاعلى حسب الطرف الذي نروم النظر منه » .

وربما تكون من جملة الاسباب التي افضت الى هذا التطور الحثيث للادب الروسي انه كان مرآة المجتمع والعدسة التي عكست مشاكله من زوايا متباينة في بلد متخلف كروسيا بينما لم تكن اشكال التعبير عن الراي العام في اوربا وقفا على الادب وحده وانما شملت شتى مجالات النشاط الاجتماعي والفكري . كان الكتاب والشعراء ممثلي الوعي الوطني وبشائره في روسيا . المعبرين عن الاصلاحات الاجتماعية التي ادخلها بطرس الاول . وظلوا كذلك عبر عملية تاريخية طويلة متتابعة عكسوا فيها اماني المجتمع وطموحاته ولم يظلوا ممثلين للوعي الوطني حسب ، بل كان لهم دور المساعد في نموه وتصاعده .

هوامش

(١) جورج واتسون . نقاد الادب . ترجمة د. عناد غزوان . جعفر صادق الخليلي . بغداد . ١٩٧٩ . ص ١٢٧

(٢) أ. لافرتسكي . في سبيل الواقعية ، ترجمة د. جميل نصيف. بغداد . ١٩٧٤ . ص ١٨٣ .

(٣) ف.ب. شيربين . بيلينسكي والحاضر . موسكو . ١٩٦٤ . ص ٤٣

(٤) ديفيدديتش . مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق . ترجمة محمد يوسف نجم . مراجعة الدكتور احسان عباس ـ بيروت ١٩٦٧ . ص ٢٦٥

(٥) ب . بورسوف . الواقعية اليوم وابدا . ترجمة كامران قره داغي . بغداد . ١٩٧٤ . ص ٤٦ .

دراسة

قصائد شيزار فاييهو

ترجمة وتقديم

فاضل عباس هادي

يتفق القراء عادة مع «كوليردج» بان ما هو جوهري في الشعر لا يترجم هكذا بدا «والتر لوفينفس» اعتذاره عن ترجمة نصوص جديدة لشعراء من اسبانيا وأمريكا اللاتينية الى الانكليزية . ونحن، اذ ننقل مجموعة قصائد شيزار فاييهو المنشورة في الكتاب اياه نشعر باننا بحاجة الى اعتذارين . وعذرنا الوحيد ـ ان كان لمرتكب الحماقة عذر ـ هو عذوبة النصوص وقوتها وهي مترجمة من اصلها الاسباني وكذلك روحيتها التي يستطيع قارىء الانكليزية لمسها ونحاول ان نحافظ عليها بالعربية قدر الامكان وذلك بالاحتكام الى المعنى اولا وتجنب الزيادات التي تفرضها بعض الاحيان طبيعة اللغة العربية .

والنصوص هي اربعة وعشرون قصيدة مختارة لشيزار فاييهو معاصر وصديق بيكاسو . فاييهو «الذي اصبح اسطورة بوشكونية اخرى اعمالها تستعصي على النقل بسبب حاجز اللغة» على حد تعبير لوفينفس بالذات والذي يضيف :

«ان القارىء سيكتشف لنفسه الحكمة الصامتة المتوحدة التي تركها لنا «فاييهو» في اشعاره التي كان يكتب واحدة منها كل يومين او ثلاثة وهو يحتضر في احدى فنادق باريس» . انها قصائد يائسة، قصائد النزع الاخير . وهي ان اردنا استخلاص رسالة اجتماعية لها يمكن ان تكون خير تحذير «ديني» للطغاة والباطل اللا انساني فينا .

قصائد ديوان « فاييهو » الاول « البشائر الزنجية » ١٩١٨ هي تصريحات شخصية خالصة تتطور الى عذاب بليغ في الديوان الثاني « تريلسا » (١٩٢٢) هذا العذاب الذي عمقته معاناة صدمة واحدة هي مغادرة فاييهو العائلة في مدينته الاصلية وانغماره في العالم . اذ يذهب الى « ليما » التي يسميها « بيزنطة وبابل الخانقة » حيث تمطر بشكل كريه والهواء خانق والدم يذهب الى السبات . انه يشعر بالاسف على مغادرة جنة رعوية الى مدينة عفنة .

في قصائد المجموعة الاولى المذكورة وبالتحديد القصائد الخمس الاخيرة المعروفة باسم ـ اغاني البيت ـ نجد اعظم انجازات فاييهو في فترته الاولى . اذ يستكمل فيها مصطلحه الجديد ويبلوره . ان المرء ليشعر حقا بأن هذه القصائد كان يجب لها ان تكتب . وان العواطف المعبر عنها أهم بكثير من الاسلوب المعبر عنها فيها .

ورغم هذا فان « البشائر الزنجية » عمل متواضع مقارنة بالكتاب الثاني « تريلسا » . فماذا حدث في السنوات الثلاث التي تفصل بين الكتابين : بين رشاقة الكتاب الاول الدقيقة وبين قوة التجديد التي لم يسبق لها مثيل في الثاني ؟

مما لا شك فيه ان هناك بعض التجارب التي اغنت خلفية « البشائر الزنجية » تلك الخلفية التي تتكون من الحياة الهادئة في « سانتياغو دل شوكو » ، اطروحة عن الرومانطيقية في الشعر الاسباني ولقاءات البحث عن الروح مع المثقفين المحليين ثم تجربة هامشية مع الوحدة في « ليما » .

في سنة ١٩١٨ ماتت ام فاييهو وكان هذا يعني

بدون شك فقدان ذلك المثال الغنائي الى الابد وتداعي ذلك التوازن الدقيق الذي كان يحفظ عصاب فاييهو من السقوط .

في سنة ١٩٢٠ عـاد فاييهو الى « سانتياغو دل شوكو » فتورط في مشكلة سياسية كانت نتيجة حرق مخزن البضائع الرئيسي في المدينة المذكورة .

ويبدو ان دور فاييهو في الحادثة لم يكن يتجاوز محاولات المصالحة بين الطرفين . الا انه اعتقل . وقضى في السجن اكثر من ثلاثة اشهر بتهمة « المحرض الثقافي على الحريق » .

وليس من الصعب ان نتصور حالة السـجن الصحية في بلد متخلف انذاك . ولابد ان نذكـر ان فاييهو كتب بعض قصـائد « تريلشا » في السجن . وفيها نجـده يتناول نفس مواضيعه السابقة : الالم الجسدي ، ايروس ، محدودية الجماع وعدم كفايته ، موت الام ، ثم اليتم ليس كمجال سـهل للشفقة على الذات ولكن باعتبار اليتم « يتم الانسانية وقد هجرها الرب » في حـزيران ١٩٢٣ غـادر فايبهـو بيرو الى اوربا . ووصل الى باريس بعـد شهر . وكانت تلك رحلة اللاعودة . ولم تنشـر القصائد التي كتبها ابان ذلك في كتاب الا بعـد موته : « قصـائد نثر » ، و « قصائد انسانية » و « اسبانيا خذي هـذا الكاس مني . وقد قامت ارملته جورجيت بنشرها .

كما انـه في الفترة ما بين ١٩٢٥ ـ ١٩٣٠ كتب بعض المقالات التي جمعت مؤخرا في كتاب بعنوان « الادب والفن » . ومن ارائه المثيرة للجدل ان معظم الكتاب الذين يتبنون الطليعية في الادب يتبنونها بسبب الجبن او الفقر الابداعي والعجز عن الخلق الاصيل . فكوكتو ، على سبيل المثال ، محافظ في اعماقه رغم « بوزاته » وادعائه الحـداثة . ورغـم ان احكامه على بعض الكتاب احكام جائرة . الا انها تعكس اخضاع كتاباته لمقاييس صارمة . كما ان بعض المقالات تنطوي على وعي سياسي ادى به الى السـفر ثلاث مرات الى الاتحاد السوفياتي واصبح شيوعيا الى حد الدوغماتية في الثلاثينيات ، ورحب بالجمهورية الاسبانية ولكـن ببرود كبير لانه لم يكن يؤمن بالتنازلات التي قدمتهـا حكومة الجبهة الشعبية . ويمكن الاطلاع على الفترة تلك في حياة فايبهو بقراءة كتابه « روسـيا في سـنة ١٩٣١ » ورواية « عامل منجـم التنكستن »(*) التي تصور استغلال شركة امريكية للعمال البيرويين .

الا ان من المدهش ان فايبهو لم يسمح لايمانه السياسي بالتأثير على طبيعة شعره بخلاف بابلو نيرودا الذي ما ان اعتنق السياسة حتى تخـلى عن رؤياه الصومعية والعصابية التي عبر عنها في كتابه « الاقامة على الارض » . . .

لقد كانت السياسة بالنسـبة لفايبهو وسـيلة للحفاظ عليه من الجنون . والا كيف نفسر فصله بين الاثنين ؟ وكيف نفسـر تلك الفجوة الشيزوفيرينية بين شعره العصابي المعـذب وبين تصريحاته الايجابية عـن المجتمع والسياسة كما عبر عنها في كتاباته النثرية ؟

مات فايبهو في ١٥ نيسـان ١٩٣٨ بمـرض لم يشخص وكان عمره ٤٦ سنة . وقد زعم بعض صانعي الاساطير بانه ، نصف ساعة قبـل موته ، قال بانه « راحل الى اسبانيا » . الا ان ارملته جورجيت تقول بان الكلمة الاخيرة التي فاه بها كانت « باليه رويال » ـ القصر الملكي ـ .

ان فايبهو المناضل الذي طرد من فرنسا الرجعيه الى اسبانيا التقدمية انذاك كان في الوقت ذاته عميقا في احساساته الدينية . ويمكن ملاحظة ان خلفية رؤياه للعالم ومعتقداته لم تكن ذات علاقة اساسية بالنقـد الفلسفي الماركسي ولكن بالاسرار العميقـة لطفولته المسيحية وعرقه . ان ابتكاراته في مجـال الكلمـات تسحرنا ليس فقط بسبب تركيزها غير المعهود بل ، ايضا ، لصدقها الواضح . ونلتقي احيانا في اخفاقه في التعبير ونلاحظ ان التوازن ينقصه . وليس غريبا ان نحس بتلعثمه ايضا . هذا لا يهم : حتى اقل اشعاره نجاحا مفعمة بالحيوية .

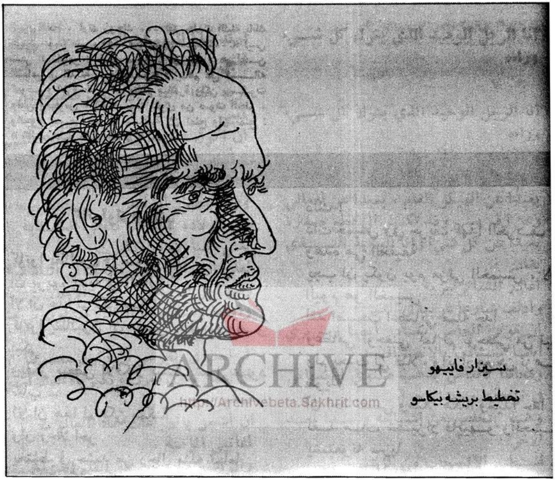
وفي مجـال العـلاقة بين الشعر والسياسة ظل فايبهـو ممزقا بين الاخلاص للشـعر والولاء للانتماء السياسي . ويذكر اوكتافيو باث في هـذا المجال بأن « الثوريين ، وليس الفلاسـفة ، هـم الذين طـردوا الشعراء من جمهوريتهم .

كتب اوكتافيو باث في كتابه « القوس والقيثار » :
فتحت الحـداثه الطـريق للتداخل بين النثر والشعر : لغة المخاطبة وايضا مفردات التقنية والعلم سواء كان التعبير بالانكليزية او الفرنسية وباختصار كل ما يشكل الحديث المدني . وتبرز ايضا روح الدعابة والمنلوج والمحادثة والكولاج الكلامي .

و « داريو » هو الرائد على الدوام .

الا ان الاستاذ الحقيقي هو « لوكونيس » واحد من اعظم شعراء ، بل قل كتاب لغتنا انه « لافارك » وقد تطرف ، « لافارك » بقلب اصغر وعيون اكبر . والسخرية عنده تصاعدت الى درجة انها اصبحت رؤية وحشية الصورة ومهولة . انه يرى العالم بواسـطة تلسكوب من نافذة كئيبـة في « بوينس ايرس » . وساحته الفارغة وملعبه هي وادي القمر .

ان سهل امريكا اللاتينية الضخم يدخل مخترقا السقف وينفرش على طـاولة الشاعر كغطـاء قماش مجعـد .



سيزار فاييهو

تخطيط بريشه بيكاسو

« لوبيز فيلاردة » ـ الشاعر المكسيكي يتبنى اسطيطيقة « لوكونيس » اللاانسانية ويعطيها ابعادا اخرى . انه الشاعر الاول الذي يسمع الناس يتكلمون حقا والذي يستنتج من لغطهم المضطرب تموج الايقاع وموسيقى الزمن [...] . وفي نفس الفترة تقريبا يعيد كل من « خمنيز » و « ماخادو » الحياة للغة الشعبية .

ان « لوبيز فيلاردة » يقودنا الى ابواب الشعر المعاصر . الا ان « فنسنت هويدوبرو » هو الذي سيفتح هذه الابواب . ومعه هذا « الطائر العظيم » يجيء « ابولينير » ويجيء « ريفردي » . ان الصورة عند هذا الشاعر المحلق تستعيد اجنحتها . وتأثير هذا الشاعر الشيلي عظيم في امريكا واسبانيا . عظيم ومثير للجدل . والصفة الثانية هذه اذت شعره كثيرا . ان اسطورته تلف شعره في الغموض . وما من امر ظالم كهذا : ان « التازور » قصيدة وقصيدة عظيمة يتحول فيها التحليق الشعري الى انحدار سريع نحو « سويداء الذات » ويصبح غرقا مدوخا في الفراغ . ان « فنسنت هويدوبرو » هو «مواطن النسيان» . انه يتأمل من مرتفعات عظيمة الى درجة ان كل شيء يتحول الى هواء . انه في كل مكان وفي اللامكان . انه الاوكسجين غير المرئي لشعرنا .

انه المحلق . **وفي مقابلة نجد ((شيزار فاييهو)) وهو ينقب في منجم والكلمة عنده تقتطف بصعوبة من الارق . انها تتسود وتحمر وتصبح فحما حارا جدا ، كاربونا او رمادا . ((انها حارة انها باردة)) . ان اللغة عنده تدور على نفسها . الا انها ليست لغة الكتب وليست لغة الشارع المتعارف عليه . انها لغة غرفة الفندق حيث لايوجد احد . انها الاتحاد بين الكلمة والفسلجة : ان اليوم لقادم . امسك بامعائك الغليظة بقوة ... ان**

اليوم لقادم . ارتد روحك ... لقد حلمت الليلة بانك حييت على لا شيء ومت من كل شيء ... » ليس شعر « فاييهو » شعر مدنية : ان شعره هو عن الشاعر في المدينة . والجوع لا يتكلم على لسانه كموضوع اطروحة . انه يتكلم مباشرة ولكن بصوت واهن ومهلوس . انه صوت اقوى من صوت الحلم . والجوع يصبح رغبة لا نهائية لان تمنح وان تمنح : « كانت جثته مليئة العالم » .

كاتولوك العظام

كانوا يطالبون في صوت عال
أن يريهم يديه في الحال
ألا ان هذا لم يكن ممكنا
كانوا يطالبون أن يقيس خطواته وهو يبكي
ويفكر ببعض الافكار بينما يشعل عود ثقاب ـ
الا ان هذا لم يكن ممكناً
وان رجلا اخر
يختلط في حشد من رجال مثله تماما
وهذا لم يكن ممكنا
أن يقارن نفسه بذاتها
وهذا لم يكن ممكنا
وان نادوا أخيرا بأسمه الحقيقي
ولم يكن هذا ممكنا .

صخرة سوداء على صخرة بيضاء

سأموت في باريس وكيف يمكن ان أنكر
في يوم يثبت منذ الان في ذاكرتي .
سأموت في باريس وكيف يمكن ان أنكر
ذلك !
ذات خميس وفي خريف كهذا الخريف .
وهذه هي الحقيقة
يجب ان يكون يوم موتي الخميس ، لأن اليوم هو الخميس
لقد اصبحت اعصابي مملة جدا
وعظامي توجعني كما لم توجعني من قبل
ولم يحدث لي قبلا ، وانا أرجع من نزهة طويلة
أن اجد نفسي وحيدا هكذا وحيدا جدا .
لقد مات شيزار فاييهو والجميع يشبعونه ضربا
ـ رغم انه لم يفعل شيئاً لهم ـ
لقد أشبعوه ضربا بنهاية عصا غليظة
هذا اذا ما صرفنا النظر عن سوط الثور .
العظام المتوجعة وهذا النوع من أيام الخميس شهود
على الوحدة والمطر والطريق الطويلة .

أنا الرجل الوحيد الذي يترك كل شيء وراءه

أنا الرجل الوحيد الذي يترك كل شيء وراءه
وسأغادر هذه المسطبة
بعيدا عن ملابسي الداخلية
بعيدا عن الهيكل العام ، بعيدا عن أفعالي
وعن رقم بيتي وقد تكسر الى قطع صغيرة
بعيدا عن كل شيء وانا الوحيد الذي يغادر .
أغادر الشانزليزيه
وأدلف شارعا غريبا في القمر .
ان موتي الخاص يغادر أيضا وسريري
ايضا يستأذن بالانصراف .
ومحاطا بالناس يذهب صنوي الانساني
في نزهة ، وحيدا وحرا
وهو يتخلص من اشباحه واحدا بعد الاخر .
أستطيع الانسحاب من كل شيء
لان كل شيء يترك نفسه في الوراء
ليمنحني الشهادة
بأني كنت في مكان آخر
حذائي وثقوب أزراره وكذلك الطين المتعلق به
وحتى الثنية في ذراع قميصي المزرر النظيف .

اريد هذا اليوم ان اكون سعيدا من كل قلبي

اريد هذا اليوم ان اكون سعيدا من كل قلبي
أن أكون سعيدا وأن اتجول والاسئلة تتبرعم
أن افتح شبابيكي بطيش كالمجنون
وفي اختصار أن اعلن
عن الولادة الجديدة لثقتي الجسدية
لعلي اصادف من يكترث
لعلي ارى من يدون ملاحظاتي التلقائية .
ومن أجل ان اعلن ، اكرر الاعلان :
وأيضا لاسأل لماذا الناس ينزلون بي مثل هذا الالم .
ثم احب في الجوهر ان أكون محظوظاً .
أن اعمل بدون ضرب وبكبرياء حمار أسود صغير
أن أشعر بانطباعات هذا العالم ـ أغانيي المؤقتة ،
وان أعثر من جديد على القلم الذي ضيعته في داخلي
وعلى اعضاء دموعي الحبيبة .
آه ايها الاخ القابل للاقناع أيها الرفيق
ياأب العظمة والابن الفاني
الصديق والغريم والمخطوطة العظيمة لداروين :
بأي زمن سيجيئون بمن يماثلني ؟
وهل سيجيئون بملء ارادتهم ؟ وهل

سيسيطرون على لذتهم ؟
وهل سيجيئون مبكرين ؟ ومن يستطيع
أن يعرف اسرار عنادهم ؟
كن شفوقا أيها الرفيق
ان هذا الرجل الذي يذبل من التأمل ،هذا
الجار
الذي تمتد رقبته وتتقلص طبيعيا
وبدون سلك ، انه أملي ٠

أشجار الصفصاف

أغنية الشتاء الرتيبة وصوت الندب
الجنائزي
عندما لحظة الرحيل تقترب٠
أصوات محكوم عليها بالموت بأيقاعات
حزينة
تتبادل الوداعات عند الظهيرة
لمحة من اوهامي مدفونة
في القبر مع رجل ينزف بغزارة
والاحسان ذلك اللبلاب المجوسي الذي
يزهر بأرض مجهولة
تدفع حياتك فيها ثمناً لمخدر ٠
سأرحل باكيا عند الفجر
بعد أن تكون سنواتي قد تكورت وانقضت
والطرقات التي سأتبعها ستنحني كمناجل
الحصاد ٠
وقبل أن أمسح بالزيت المقدس من القمر
البارد
على صخور صلبة كالحديد في الارض
النائمة
ستنشب الكلاب مخالبها في الارض نابحة
بالوداعات ٠

التعثر بين النجوم

هناك من البشر من هم تعساء جدا
حتى ان لا جسد لهم ولا شعر يمكن ان
تحصيه حزنهم ، بعض الاحيان يتناقص
تدريجيا ويعود مزاجهم الى حالته
الطبيعية ٠
لاتبحث عني ــ ان حجارة النسيان
لتبدو وكأنها سقطت من الفضاء ــ
لتجمع ذهنيا عدد الحسرات
لتسجيل ضربات السوط بكلماتهم ٠
انهم يسلخون جلدهم
ويحكون انفسهم بالقبر الذي ولدوا فيه
انهم يبعثون بعد الموت ساعة اثر ساعة
ثم يسقطون من جديد على جنب ابجديتهم
المتجمدة ٠
على الارض تماما
واحسرتاه على الكثير الكثير ! واحسرتاه
على القليل القليل واحسرتاه عليهم
واحسرتاه ! في غرفتي اصيغت لهم بمنظار
الاوبرا
وآه ! الالم الذي احسه في صدري عندما
يشنرون الملابس !
واحسرتاه على قذارتي التي لالون لها
وعلى حثالاتي المتجمعة
محبوب هو المصاب ببق الفراش
والذي يرتدي حذاءا ممزقا في المطر

والذي يجلس جوار جثة قطعة خبز مـــع شمعتين
الذي يقرص اصبعه الباب
الذي لا عيد ميلاد له
الذي يضيع ظله في حريق
والحيوان الذي يشبه الببغاء
الذي يبدو انسانا ، انسانا غنيا فقيرا
محبوبا ليكن الجائع او العطشان
ولكن ليس الجائع ، اطفأ للتوظمأه ،
ولا للعطشان ، أشبع للتوجوعه ·
محبوب هو الذي يعمل في النهار ، شهرا او ساعـــة
الذي يعرف من الالم او بسبب الخجل
الذي يذهب عندما تأمره بذلك يداه الى السينما
الذي يسدد دينه بما لايملكه
الذي ينام على ظهره
والذي لا يتذكر طفولته
محبوبون هم القرعان لابسو القبعات
العادلون بدون أشواك
محبوب اللص بدون أزهار
والذي يحمل ساعة ورأى الرب
والذي حقق شرفه وما زال حيا
محبوب هو الطفل الذي يسقط ولا يعبر عن أمله
والرجل الـــذي سقط ولم يتأوه بصـــوت عال
واحسرتاه على الكثير الكثـير ! واحسرتاه على القليل القليل واحسرتاه عليهم

من الواضح انك تتالم من غدتك الدرقية

من الواضح انك تتألم من غدتك الدرقية
او انك ربما تتألم مني ـ مـــن حكمتي الصامتة الوحيدة
او من النسناس شبه الشفاف هناك
حيث تمتد الظلمة المبهمة حوله
انك تمشي في الشمس ، تقبض بشـــده على روحك
تتمطى في ملابسك الداخلية وتعـــدل ياقتـــك
ان هـــذا واضح ·
انك تعرف مايوجعك
وماذا يقفز على ظهرك
وماذا ينتظرك ، مع حبل يترك أثره على الارض
انت ايها الفقير حي فلا تنكر ذلك
واذا مت لاتنكر ذلك
اذا مت من وضعك أجل ومن عصرك
رغم انكم أطفال بكاة
رغم انكم تغذون دمكم باغلى التضحيـــات الهجينة
في يقظتكم الحزينة وبكل اوصالكم ·
تتألم وتعاني المزيد من اللوعات
وتتألم من جديد الى حد الهلع
أيها الحمار التعيس
ايها السليل الصغير لداروين
والشرطي الذي يتجسس علي
والمكروب الفضيع

انك تعرف الحقيقة ولكن الى حد
انك لاتعرفهـــا
انك تتطير وتبكي
حسنا اذن لقد ولدت ـ وهذا مما لاشـك
فيه
وواضح مـــن بعيد
تعيس وصامت تتحمل الطريق الـــذي
ينثني عنه الحظ
ان سرتك تسأل اين وكيف
ياصديقي انك غارق حتى اذنيك
في السنة الثامنة والثلاثين ، نيكولاس
سانتياغو كذا وكذا
انك نفسك أو وحش عجيب الخلقة أو أنا
وانت سجين حريتك الاكبر منك
وقد حد منك هرقل اوتوماتيكي
الا انك ستشعر بأنك اسوأ
اذا عددت اصابعك الى اثنين ايهـــا الاخ
الصغير
وهل تنكر ذلك
ولكن نعم لم لا ؟
أيها الحمار البائس أعطني كفك
لا . أقصد يدك
أقصد : من أجل صحتك أستمر في المعاناة

تحت أشجار الدردار

كقديسين شعراء مسجونين
نامت اوراد الحور الحمراء
حالمة بالعشب عند الغروب
بينما مصلو بيت لحم يتجمعون عندالتلال
وذكريات شهداء الضياء
ترتعش في عيونها الفصح
والرعاة القدماء يحصدون سربا مـــن
الحباحب
المزروعة في حقل يمتد تحت بيت الايتام
وللحظة يتشبع الهواء بأشاعات الموت
وفي الرياض المصلية
تمتلىء الاجراس بالظلال
ان الازرق الحديدي الزائغ يغلف المشهد
حيث يتمشى طلبة المدارس الملفعون
والكلب يؤلف انشودة رعوية زاعقة .

رجل ينظر الى امرأة

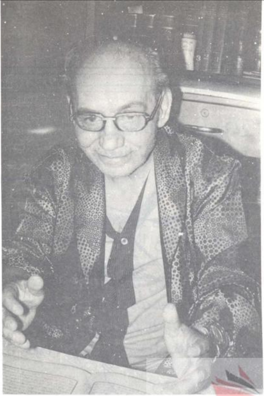
رجل ينظر الى امرأة
انه ، في هذه اللحظة بالذات ، يتأملها
يرى يديها ، ثدييها وكتفيها
ويستجوب نفسه ، بينما قلبه يضغط على
ضلعه القوي الابيض .
ليس لهـذا الرجـل ابن يمكن ان يكبـر
ليصبح أبا
وليس لهذه المرأة طفل يمكن معرفة جنسه
رغم اني أرى طفلا الآن ـ طفلا دوديـــا
بأرجل عديدة
ومليئا بالعنفوان والحركة .
اعرف بأنهما لايريانه
واقفا بينهما ، يتلوى ويلبس نفسه
واني لاقبلهـــم
واني لاقبلها وازداد قبولا لهـــا

واني لاقبله كما أقبل حزمة صغيرة نظيفة
من الكلأ اليابس النظيف
ثم أنادي عليهم ·

زورق الثلج

أجي لأراك ترحل كل يوم
أيها الزورق الساحر البعيد أبدا
عيناك قبطانان اشـــقران
وفمك منديل أحمـــر صغير
يلوح بالوداع الملطخ بالـــدم
أجي لأراك ترحل ولكن ذات يوم
وانت تترنح تحت قسوة الزمن
ايها الزورق المسحور البعيد أبدا
ستذبل نجمة الظهيرة
ستغوي عجلاتك الرياح
المحملة بعطر النساء المـارات
وبحارتك الباردون سيعطون أوامرهـــم
بالرحيل
الا انني انا الذي سيرحل ·





حــوار

حوار لغوي



مع العلامة الشيخ عبدالله العلايلي

□ سعيد طه

في اروقة كلية الاداب بجامعة بغــداد ، سجلت مسامعي حديثا عابرا دار بين بعض اساتذة الكلية .

سئل الدكتور مهدي المخزومي عن رايه بالعلامة الشيخ عبدالله العلايلي فقال : انه تلميذ نجيب للخليل ، فتدخل الدكتور عبدالامير الوردي وقـــال : لا بل انه الخليل الثاني ، شخصية لا اعدل به المجامع العلمية كلها ، فاذا كانت مجامعنا العلميــة تمشي مشـيـة « الحجنجل » فهو يسرع امامها كالظبي .

هذا الحوار العابر ، كان كافيا لاثارة الشـــوق للقاء هذا العلامة الكبير ... بحثت عنــه طـويلا ، وبصعوبة بالغـة استطعت مقابلتـه ، وذلك لانشغاله بالكتابة والبحث ولاخلاده في منزل يقع على خطــوط التماس بين الفئات المتقاتلة في بيروت ممـا لا يشجع على الاقتراب منه ...

كانت جعبتنا ممتلئة بالاسئلة ... وذاكــرته مستعدة للعطاء ... فكانت لنا جلسة استمرت اكثر من ثلاث ساعات متواصلة ، بدأناها باسئلتنا التالية :

● رغم ظروف التعليم الصعبة في ذلك الوقت ، فقد استطعت ان تغرف من مناهل العلم ، وترتوي حتى الثمالة ... وكانت الباكورة انك اخرجت للعالم كتابا ضخما هو « مقدمة لدراسة لغــة العرب » وانت في الثالثة والعشرين من العمر ، فهل لنا بلمحة سريعة عن مسيرة العلم تلك ؟؟ ...

ــاتفق لنشأتي الاولى ، في المضمار الدراسي ، ان كانت في مدارسنا اللبنانية القديمة في بيروت ، الى ان توجهت الى مصر والتحقت بالازهر سنة ١٩٢٤ ، وظللت فيه حتى سنة ١٩٣٧ ، وكان ان انصرفت في لبنان بعد عودتي ، الى العمل في حقل الوعظ العام ، حتى وقعت في يدي المجلة الموسمية التي يصدرها مجمع فؤاد للغة العربية والمسمى اليوم مجمع القاهرة ، فوقعت فيه على طائفة من القرارات ، ليس من شأنها ابدا اثراء العربية ، بل على العكس ، هي عامل من عوامل جمودها اكثر مما

تعاورت الظروف في تجميدها ، فحملني هـذا على ان اضع دراسة على ما هي العربية . وكنت أؤكـد بيني وبين نفسي ان هـذه الجمهرة المنتقاة فيمـا تسمى « مجامع » لا تعد كونها تقليدية غير واعيـة للعربية في صميمها وجوهرها ،وما اقول هذا تجيحا بل احقاقـا للحق ، فاهتممت بابداء وجهات نظر فيما اسميته بعد ذلك « **مقدمة لدرس لغة العرب** » الذي طبع عـام ١٩٣٨ واحدث دوية هائلة في مصر ، بين مؤازر وهـم الكثرة وبين قلة اخذت مآخذ عدتهـا كذلك في ذات نفسـها وهي في الواقع تعبير عن ضحالة الذين زعموا انها مآخذ ...

● **هل لنا بايضاح حول المؤيدين والرافضين وما هي أبرز مآخذهم عليك ؟ وما اقترحته في هذا الكتاب من تطورات اساسية على اللغة وقواعدها ... !!!**

ـ يكفي ان تعرف ان من اكبر نصراء الكتاب ، اللغوي العراقي الكبير ولا سـيما في فرع علم اللغـة المقارن ، الأب انستاس الكرملي وكـذلك سلامة موسى وامين الخولي وابراهيم مصطفى . اما الذين زعموا ان لهم مآخذ فقد ركزوا على نقطة واحدة وهي ... « اذا اخذنا بقواعد العلايلي ماذا نفعـل بالشـعر الجاهلي والقرآن الكريم ، وهل يجوز لنا ان نتلاعب بهما ونغير افعالهما حسب الافعال التي ينادي بها العلايلي » ...

والحقيقة انني عجبت ان تصدر عنهم مثل هذه الشعلة فانا حينما اقطع في كتابي المذكور بان العربيـة كادت تستقر على باب واحد في التعريف ، من الابواب الستة ، وهـو الباب الثاني ، باب ضرب يضرب ، اي فتح الماضي وكسر عين المضارع . عندما قلت هـذا الشيء وقلت انه يجب ان نطرد التعريف كله من الباب الثاني ، اي نجعله مطردا على الباب الثاني ، وهـذا شيء لم ابتدعه ابتداعا ، فهناك عند القدماء منطلق قفزة محددة في هذا المجال ، حيث سبقنا **ابو زيد سـعيد الانصاري ، صاحب كتاب النوادر حين قال : « اذا انت جاوزت المشاهير من الافعال فانت بالخيـار بين الضم والكسر » ثم جاء الامام ابو زكريا يحيى الفـراء فقال « الاصل في الابواب ، الباب الثاني »** . وانـا اتخذت ما قطع به الفراء قاعدة للتصريف مطلقا بدون اعتداد واليوم اتحدى ان يقرا اكبر اديب صفحتين ، اذا لم يكن ضابطا لعين الفعل في معجم ما ، ولا يقـع في عشرة اخطاء على الاقل . لذلك انا سهلت بهذه القاعدة ، والتي اتت في كتـاب « المقدمة » بعـد بحث طويل لها وتبريرها ، والتماس الشواهد عليها والاستدلال الكبير ، سهلت باللغة العربية تسهيلا كاملا ، بحيث لا يحتاج المرء الى ان يفتح المعجم لضبط عين الفعل ومن اي باب هـو (لان الابواب الخمسة ستلغى ولن يبقى سوى الباب الثاني ..) . وهذا كان اكبر مآخذهم علي ، وفي

كيفية تطبيق القاعدة على القرآن الكريم والتراث القديم ، وهنا يقع خطاهم ، فانا لم اتحدث عن التراث الماضـي لان كل ما هو مأثور محفوظ ... بل تحدثت عن اللغة الانيـة والمستقبلية . وقلت ان الاثار الادبية والفنيـة القديمة يجب ان تحفظ كما هي اليوم وان يقراهـا المتخصصون بهـا كمـا وردت ، اما الجيل الناشيء فيجب ان ننقلها له بالاسلوب الجديد ولنأخذ شكسبير مثلا قصصه تقرا اليوم باللهجـة الانكليزية الحاضرة وليس بلهجته التي وردت بها من يقراه بلهجته الاصلية نفر فقط ، وهكذا الشعر الجاهلي ... اما القـرآن فنقراه كمـا ورد لانه لا يجوز المساس به فهـو كتاب صلوات منزل من الخالق تعالى عز وجل ، على ان من اغرب الغرائب انني عندما عمدت الى احصاء عين الفعل في القرآن وجدت ان الكثير من الآيات التي وردت في الباب الاول ، ويجوز فيها ، في قراءة اخرى انها من الباب الثاني مثل ،«يسفكون الدماء بغـير حق » جاءت في القراءة «يسفكوا الدماء بغير حق» ...وكذلك « وهم من كل حدث ينسلون » وهذا معناه ان هنـاك قراءات مما هو في الباب الاول جاز فيه الباب الثاني ومع ذلك ، اعود فاكرر انه لا يجوز المساس بالقـرآن لانه كتاب منزل ، اذن ما اقترحته كمـا ذكرت يتعلق بالاساس بالان والمستقبل فلا يتكلم متكلم بعين الفعل الا بما هو من الباب الثاني كما اني من جملة التسهيلات التي اوردتها من « المقدمة ... » انني وجـدت ان علماءنا القدماء وقفوا عند حد : ان كل مادة او جـذر تتعدى بحرف معين من حروف الجر ... فكانوا يقولون « عمد له » ولا يقولون « عمد اليه » بينمـا يقولون « قصد اليه » ولا يقولون « قصـد له » ... الخ . وهذا الشيء اعتبرته بكل حرف . الان هذا الحرف له معنى خاص خاضع لارادة المتكلم وبرهانا على ذلك ، ان العربي قال « رغب عنه » اي نفر وقال « رغب فيه » اي مال اليه والمعنيين متنافيان .

[الغيت الاعلال تسهيلا للغة]

ثم هدمت بعد ذلك كل باب الاعلال مثل تحركت الواو وانفتح ما قبلها وقلبت الواو الفا ... الى اخر هذه المقولة والتي تهلك الدارسين وتنهكهم وهي مجرد توهمات عند اللغويين لانهم تأثروا بالاساليب المنطقيـة ومثلها ، بينما الواقع انها كلها تندرج تحت قاعـدة الاتباع . وكل ما فيه ثلاثة .. مثـل مطى ، يمطو ، مطيه ، والمطية هنا فعلية اي اصلها مطيوه فقالوا : اذا

ما اجتمعت واو وياء وسبقت احداهما بالسكون تنقلب الواو ياء ، وتدغم الياء في الياء فتصير مطية ... ثم جمعوها على مطايا ، وتم الجمع بناءا على خمسة اعلالات ، كل هذه الاعلالات اسقطتها وقلت ان العربي قال مطية بدون اعلال ولا هم يحزنون ! وقال من قول اتباعا لحركة القاف ومجانسة لحركة فاء الفعل .. نعم لقد الغيت باب الاعلال كله ، وربما كان هذا الالغاء اقل الفوائد التي قدمتها « المقدمة ... » مقارنة بباقي التعديلات ، مثل فوائد التعدية واللزوم ، حيث جعلتها خاضعة لارادة المتكلم بدلا من ان تكون التعدية خاضعة لنص المعجم ، فانت تعدي كل جذر بأي حرف من حروف التعدية تبعا لارادتك انت وليس لارادة المعجم .

هذا بالاضافة الى اسقاط تاء التأنيث المعنوي ، لان كل ما تجرد من علامة التانيث فهو مذكر ، مثل « عين » ، لا داعي لان نقول انها مؤنث ونرجع اليها الضمير هي بل نستخدم الضمير هو ، وكذلك اذن ... الخ . وهنا احب ان اؤكد انني لم ارض بالراي الجديد الذي اقول به الا وله مستند على قدر ما من اراء القدماء ، فهذا ابو يعقوب ابن السكيت يقول « ما كان العربي ليجرؤ على تذكير ما ليست به علامة » ...

● قبل ربع قرن اصدرت اربعة اجزاء من المعجم الكبير وتوقفت بعد ذلك عن اكماله ... فما سبب ذلك ، وهل من نية جديدة للمتابعة ؟ ...

ـ انا لم اتوقف عن اكمال المعجم فالمعجم كامل وجاهز منذ طباعة اولى اجزائه لكنني توقفت عن طباعته لان تكاليفه المادية ارهقتني وناءت طاقة احتمالي وانتظرت ان تتقدم احدى الدول العربية الشقيقة وخاصة تلك الدول المهتمة بالتراث وبالاصالة القومية للغتنا العربية ، لتتبنى طباعته ولكن للاسف لم تتقدم حتى الان اية دولة ... وسيبقى المعجم اوراق متكدسة في زوايا مكتبتي .. ولم اقف عند ذلك ، فصنفت المعجم الوسيط « المرجع » واصدرت منه عشرة آلاف نسخة بهدف رصد ريعها لطباعة المعجم الكبير ...

ونفدت النسخ لكن المردود المالي لم يكن كافيا .. فالمعجم الكبير ٢٤ مجلدا كل مجلد يتكون من ٦٠٠ صفحة من القطع الموسوعي الكبير ...

واهمية هذا المعجم منعقد هواي ، لا لكونه لغة فحسب ، بل لتبيان ما في اللغة من حضارات مطوية ، مثل ماهي الاحافير لدى علماء البلنتلوجي مثلا . . حيث ادت هذه الاحافير حول احد الحيوانات المنقرضة لان يدرس هؤلاء العلماء الظواهر العلمية المتعلقة بها فوصلوا الى وضع تصميم الشكل المناسب الذي كان لهذا الحيوان كالديناصور الذي لم يره احد ، ولكنك اليوم تبصر صورته كأنه لا يزال يعايش ، ومن هذا المثال انطلق لاقول **ان عظمة اللغة العربية ان لها في كلماتها ظلالا للمعاني ، تحمل حضارات طويلة جدا كالمتعمق البلنتلوجي في ادراك ماهية الحيوان القديم مثل الديناصور من خلال بعض اثاره ...**

وهذه هي اهمية معجمي الذي اتمنى ان يرى النور في فترة قريبة ليدل مجددا على ان اللغة العربية هي ام الحضارات ، وليثبت للعيان خطأ المزاعم التي كانت تلصق بالعربية ، بانها لغة فقيرة بالميثيولوجيا ، ففي المعجم برهنت انها اغنى ما تكون غنى في حقل الميثالوجي والتي يسمونها اليوم بالاساطير وهي تسمية خاطئة ، لا تعطي المعنى الحق واقترحت ان تسمى « الترهية » .

[كل التطورات تؤكد صحة ما قلت به]

● خلال السنين السابقة حدثت تطورات محددة في علم اللغة ، فهل تعتقد ان هذه التطورات تدعوك لاعادة النظر بما كتبته في معجمك قبل البدء بنشره ؟

ـ ان التطورات الحديثة التي ظهرت اليوم في العلم المسمى بالالسنية وهي تسمية خاطئة ايضا والصحيح الالسنيه او اللغاوة ، هي مجموعها لم تغير علي شيئا ، بل العكس ، اكدت علي نتائجي التي سبق ونشرتها قبل اربعين سنة ونيف ...

[المجامع العربية لم تعط شيئا]

● المجامع اللغوية العربية ما زال حتى ايامنا هذه تتعلق بالقشور وتتجاهل الاهداف الاساسية ، ولم نسمع حتى الان باية وثبة نوعية لغوية لمجمع عربي ، فما السبب في ذلك ؟ ..

ـ المجامع لم تعط شيئا ، ولن تعطي ما دامت الكثرة الكاثرة من العنصر البشري فيها جامدة وواقفة عند ما اعطاه القدماء ، ونتيجة هذا الجمود ، هو الدوران في الحلقة المفرغة ، وهو دوران لن يعطي صاحبه شيئا بل سيظل يراوح مكانه ... هذا بالاضافة الى ان اغلبية هؤلاء الاعضاء ليست لديهم القدرة الابداعية التجديدية ... فالعضوية في المجامع اصبحت عبارة عن تشريف لا تكليف أكثر منه انتاجا ، فمثلا اديب كنجيب محفوظ ماذا يمكن ان يعطي في مجال اللغة ، ومع ذلك هو عضو في مجمع القاهرة ، وكذلك العقاد والحكيم ... وللانصاف يستطيعون ان ينشئوا المجمع الثقافي وان يضموا اليه هذه المجموعة

من الادباء والشعراء ، اما ان يتخموا المجامع اللغوية بهم ، فهذه جريمة بحق اللغة ... لان غاية المجمع اللغوي ، تهيئة اللغة لان تكون لغة مطاوعة لكل معطيات الحضارة الانسانية الكاملة ، من تكنولوجيا وعلوم انسانية ... الخ وعندئذ تستطيع هذه اللغة ان تعمق في النشء الجديد ، الشعور القومي ، حين يجد ان لغته مرآة حقيقية وصافية تنعكس عليها كل معطيات النشاط الانساني ، ويجد الحضارة العامة متجسدة في لغته ...

● ايهما افضل برايك ترتيب الاحرف الهجائية في المعاجم حسب نطقها كما رتبها الخليل ام حسب تسلسلها الالف بائي المتعارف عليه ، وماتأثير ذلك على سلامة اللغة ، واي ترتيب اتبعت في معجمك ؟؟

– ترتيب الخليل ، ترتيب عسر ، لانه اعتبر مخارج الحروف والانتقالات هي اساس الترتيب ، فابتدأ بالاحرف الهوائية الحلقية وانتهى بالاحرف الشفهية وهذا صعب على الفرد العادي ، فالترتيب الحقيقي هو ترتيب الامام الزمخشري في معجمه « اساس البلاغة » . وسار على طريقه من القدماء ، احمد الفيومي ، ومن المحدثين بطرس البستاني وسعيد الشرتوني والشيخ احمد رضا وهو ما اتبعته في معجمي الكبير . وهناك فئة اخرى رات ان تكتب الكلمة كما تلفظ ، وهذا خطأ في محل نطقها مع الاحالة الى الجذر الذي اشتقت منه ، حتى لا تضمحل نزعة الاشتقاق في العربية مثل اتحاد ، فالناشىء الصغير لن يستطيع ان يردها الى « وحد » لذلك يجب ان ينوه بذلك الى جانبها ...

اما ترتيب السائرين على نسق المعاجم الاجنبية ، كانطوان مسعود صاحب «معجم الرائد» وخليل الجرو في معجمه « لاروس » العربي فهو اهتضام بحق اللغة ، لان اللذين اقدموا على ذلك لم يفهموا عبقرية اللغة العربية ، وان الفرق بين اللغة العربية ان التزايد في العربية عمودي رأسي ، اما التزايد في اللغات الآرية فهو افقي يقوم وينهض على السوابق واللواحق ...

[لغة الانبياء]

● قال النظر ابن شميل « لا يحصر اللغة العربية الا نبي » وهذا مايدل على عمق اللغة وتشعبها ، فهل تعتقد ان معجمك الكبير سيفي بهذا الغرض ، ام سيبقى عاجزا عن الجمع الكامل ؟

– ان ما اراد ابن شميل قوله هو ما قاله ابو عمر بن العلاء من قبل : « ما جاءكم من اللغة العربية الا اقله » . اما اللغة العربية ككل فلم ينقلها الرواد كاملة ولم يقصد النبوة بالمعنى السماوي ، بل قصد اطلاع الشخص على المجهول . اما انا فقد حاولت ان اضمن معجمي كل ما هو محفوظ في اللغة العربية حتى الان واعطاء الشواهد عليه ، فما من مفرد وقعوعندي ، الا اتبعته بشواهده النثرية والشعرية عامة ... حتى الكلمات المولودة والتي ولدت في العصر العباسي ذكرتها وذكرت شواهدها ، ومثال على ذلك ان الجاحظ اخترع كلمة لم تعرفها العربية من قبل لكنها شاعت في العصر العباسي لتدل على اغراء الانثى للذكر وهي « تشكل » ...

● لقد سبقك في كتابة المعاجم علماء لبنانيون وعرب امثال المعلم بطرس البستاني ، والشيخ احمد رضا .. الم يستطع هؤلاء ان يقدموا الجديد للغة آنذاك ؟

– كل الذين سبقوني وبالاخص الذين ذكرتهم لم يعطوا شيئا جديدا ، بل سهلوا اللغة فقط ... ومعاجمهم كان طابعها التسهيل وليس التجديد . بطرس البستاني في « محيط المحيط » اعتمد على الفيروز ابادي في « القاموس المحيط » مع بعض الشروح عليه ... والشيخ سعيد الشرتوني في معجمه « اقرب الموارد » اعتمد على الفيروز آبادي ايضا وعلى « لسان العرب » لابن منظور ، اما كتاب « المنجد » للأب لويس المعلوف فقد اتى معتمدا على كتابي الشرتوني والبستاني ، اي مقلدا للمقلدين ، .. في حين كان معجم العلامة الشيخ احمد رضا « متن اللغة » يتميز بالدقة من حيث النقل من المصادر الاصلية .

● يؤكد علم الالفاظ ان لكل فئة من فئات الشعب الفاظها الخاصة وصوائتها المتعددة والمختلفة عن غيرها ، فهل تعتقد ان هذا الاختلاف بالصوائت يشكل عقبة اساسية امام انتشار اللغة الفصحى بين عامة الشعب العربي ، وهل توافق على اقتراح البعض كتابة اشكال من اللغة المحكية باللغة العربية ؟

– لا اعتقد ان اللغة العامية واختلاف اللهجات تقف عائقا في وجه انتشار اللغة الفصحى ، ولا سيما اليوم مع انتشار وسائل الاعلام من صحافة واذاعة وتلفزيون وتعليم الزامي ... وكلها قائمة بمعظمها على اللغة الفصحى .

اما فيما يخص اللغة المحكية، فشأنها انها طرحت لعامل تخطاه الزمن ولم يعد هنالك مجال لان تكتب هذه الصوائت او اللهجات في اللغة وترسم، لانه كما ذكرت اعلاه مع انتشار وسائل الاعلام لم تعد هذه القضية تمثل حاجة اساسية عند هذه الفئات، بل على العكس اصبح يوصف المتمسك بها بالشعوبية.

● ما نحتاج اليه ايضا هو جمع تراثنا الفكري، فالعديد من المؤلفات اللغوية والقصصية وحتى الاهازيج والاساطير الشعبية ما زالت مشتتة في وطننا العربي والجزء الاكبر منها مجهول ومهمل فما هو المطلوب لذلك وما هي اهمية التراث في المحافظة على اصالة اللغة؟

ـ نحن نتحدث عن التراث اليوم (دون ما تصور لحجم هذه الكلمة وطبيعتها فنتغنى بها ونركض وراءها ولا ندرك منها شيئا، وارجو الا تتهمني بالشعوبية، فانا اول من كتب في القضية القومية، لكن ما يؤلمني اليوم ان ارى المتاجرة والغباء يحيط بالاعمال المتخصصة بانقاذ التراث، فان يكون هناك تراث، يعني ان هناك شيئا مبتدعا يجب ابرازه، وهناك كثرة كاثرة من آثار الماضي عبارة عن تكرار لا قيمة له فالاولى اذن ان نجمع كل الاثار الادبية والفنية والدينية والتاريخية الماضية في سلسلة ارشيفية نحتفظ بها للعودة اليها عند البحث او الدراسة ثم التركيز على طباعة واعادة نشر الكتابات ذات الابداع، لانها هي التراث الحقيقي الذي يجب نشره وجمعه والاهتمام به، فمثلا ابن خلدون كان ابداعه في المقدمة، اما باقي كتبه التاريخية فلا قيمة لها تذكر. لذا فلنكتف منه بمقدمته ونشيعها بين العامة وكذلك في المضمار العلمي حيث نرى التكرار يتكدس في مكتباتنا على شكل كتب تراث فلو اخذنا مثلا كتاب الخازن «عيون الحكمة» لوجدنا انه مأخوذ عن كتاب ابي الريحان البيروني، فلا داعي اذن لنشر نسخ من كتاب الخازن ولنكتف بنشر وتوزيع كتاب البيروني ... الخ. هذا التركيز والتكثيف في التعامل مع التراث والحضارة يقدم للنشء الجديد افكارا ملتمعة فيها ابتكار وابداع، مما اعطاه القدماء في الحقول العلمية سواء النظرية منها او التطبيقية او في المجالات الانسانية والادبية، وعندها نكون قد عمقنا الشعور القومي لدى شبابنا باعطائهم المبتكر من التراث لا المكرر والمقلد ...

[ابحاثهم مزيج من الفلسفة واللغة]

● لقد جذبت نظرية علم اللسنيات العام التي نادت بها المدرسة التكوينية، عددا من الباحثين الشباب امثال جورج بواس، فهل تعتقد ان ابحاث هذه الشبيبة يمكن أن تغني اللغة بشكل عام وما تأثيرها على تطور اللغة العربية؟

ـ مما لا شك فيه ان ابحاثهم تعتبر جيدة في المستوى العام، وان كانت مزيجا من اللغة والتفلسف وقدماؤنا اعطوا في هذا المجال الشيء الكثير، وخاصة علماء البيان امثال عبدالقادر الجرجاني في كتاباته المختلفة، والسكاكي في كتابة (مفتاح العلوم) لذلك لا ارى ان ابحاث العلماء في المدرسة اللسنية قد اتت بالشيء الجديد ... ولقد سعى بعض الباحثين العرب الى الاستفادة من علوم تلك المدرسة فترجموا ابحاثهم وحاولوا تطبيق ما يمكن تطبيقه على اللغة العربية مثل درس الارتباطات في التركيب والجملة ... الخ ولو اداروا النظر قليلا الى الوراء لوجدوا في ابحاث اجدادهم الكثير مما حاولت ان تاتي به المدرسة اللسنية اليوم!!

● وبشكل عام هل تعتبر ظاهرة الاستشراق ايجابية ام سلبية، وماذا قدم ذووها خلال السنين السابقة للعرب ولغتهم؟

ـ بدات حركة الاستشراق في الوطن العربي من زاويتين الاولى من خلال التزاوج الحضاري الذي حدث ما بين الاوروبيين والعرب في الاندلس، وبدات بترجمة الكتابات العربية والاسلامية الى اللغة اللاتينية، التي احتفظت بطائفة من الكتب لا توجد اصولها في اللغة العربية نفسها كأجوبة ابن سبعين على اسئلة ملك صقلية النورمندي. والزاوية الثانية هي من خلال التزاوج الحضاري الذي حدث في الشرق آبان الحروب الصليبية ... وتركت اثاره في لغتنا حتى الان.

ويوم اكتشف «حجر الرشيد» في مصر واستطاع شمبليون حل ابجديتها التصويرية تسنى لنا الاطلاع على الحضارة المصرية القديمة واستمرت حركة الاستشراق تنمو وتزدهر من جديد في ظل التدخلات

الخارجية والاحتلال الاجنبية للاقطار العربية .

لقد نشأت مدرسة الاستشراق باديء ذي بدء لتمكين الوجود الاجنبي من الاستمرار في بلادنا واطلاعه على قيمة تراثنا والاستفادة منه ،ثم انتهت الى تكميل التاريخ البشري ، وبرز مستشرقون كبار امثال دي ساكي الفرنسي ، وجـودي ونيللينو وفيشر الالماني وبول كراوس ... الخ .

اما اليوم فقد ضعفت هذه الحركة ، لعدم وجود اهتمام بالتدخل المباشر للدول الاجنبية في بلادنا . لقد باتت لديهم اساليبهم الجديدة !! ومع ذلك فاننا نقر ونعترف ان بعض هؤلاء المستشرقين اعطوا العربية ما لم يعطه العرب انفسهم . ومن العظماء الذين ادوا رسالتهم الهولندي «دوزي» الذي كتب افضل ماكتب عن الاسلام في الاندلس على سبيل المثال وكذلك كتاب المستشرق المجري « غولد زيهير » الذى كتب كتابا في درس الشريعة والعقيدة ولا اعتقد ان هناك من كتب مثله بين العرب والمسلمين عامة .

ليس هناك عوائق بل تكاسل عربي

● في بغداد سن قانون لسلامة اللغة العربية والمحافظة عليها ، ولكن التنفيذ يواجه بصعوبات عديدة، اهمها حصر العوائق اللغوية وما يسيء لسلامة اللغة ، فهل لكم بما تمتلكونه من خبرة ان تحددوا لنا على سبيل المثال لا الحصر اهم العوائق التي يتطرق اليها العامة في احاديثهم وكيف السبيل الى تجاوزها ؟

ـــ ليس هناك عوائق لغوية ابدا .. بل هناك تكاسل عربي ، وعدم صب الهمم في تيار خدمة العربية بشكل يجعلها مرنة وذات طواعية لتقبل معطيات الذهن العام ، وهذا نوع من الكسل وليس عائقا معظمهم يدرك السبيل ، اقصد القيمين والمهتمين بسلامة اللغة ، ولكنهم لم يكلفوا الذين يدركون كيفية خدمة هذه اللغة ، من ان يضعوا ايديهم مع بعضهم لينتجوا عملا متكاملا .

نعم هم القلائل الذين كانوا يدركون هذه اللغة ويتقنون التعامل معها ولكن لم يلتفت اليهم احد في كافة اقطارنا العربية واذكر ان بغداد انجبت احد اكبر علماء هذه اللغة المرحوم **مصطفى جواد** وقد اتى بسلسلة **((قل ولاتقل))** والغريب انه لم يكملها ، فلو اكملها ليسر الكثير من اللغة العربية وجعلها مطواعة . والى جانبه ايضا وعلى صعيد بغداد هناك العلامة الكبير **محمد بهجت الاثري** ، ولكنه كان مشدودا الى الاصول فلم يتسن له ان يغني العربية وانما استطاع ان يحقق فيها الكثير فهو فاضل في مضمار التحقيق لا الاغناء .

واعود فاكرر ان الكسل والاهمال لدى من لديهم القدرة على صون هذه اللغة هو ما يؤثر على سلامتها ، وقبل ان اختتم كلامي احب ان انوه بتجربة العراق في ميدان تعريب العلوم ، فقد اطلعت على احد كتب الكيمياء العامة ، تجربة فريدة مميزة عما سبقها في دمشق وغيرها من الاقطار لانها استخدمت لغة سهلة مبسطة وابقت على الرموز والمعادلات الكيمياوية كما هي بالاحرف اللاتينية فهذه الرموز والاحرف هي لغة عالمية اليوم وتعريبها لن يفيدنا بشيء بقدر ما يعرقل سير دراسة الطالب وينهكه في سبيل فهمها ، يكفي تعريب الشروح والايضاحات ولتبق رموز المعادلات باللاتينية .

في العدد القادم :

محور خاص عن الحركة الادبية الجديدة في البحرين



حول عدد الادب الصهيوني ايضاً

في تعليق الاستاذة بديعة امين على عدد مجلة الاقلام الخاص بالادب الصهيوني اثيرت الكثير من المسائل الهامة ،والخلافية . وفي البداية اود ان اعبر عن تقديري الصادق لهذا الجهد الذي بذلته الاستاذة بديعة، وللمعرفة الواسعة ،في الموضوعات التي استندت اليها ، والرؤية الذكية التي عالجت عبرها المسائل التي ناقشتها . واختلافي معها في بعض المسائل ينصرف الى قضية منهجية ، سوف افصلها بعد قليل . ولكن ذلك لايقلل ابدا من تقديري الحقيقي لما قدمته في هذه المناقشة ولدراستها عموما في الفكر وفي المخطط الصهيونيين .

اعود الان الى مناقشة أراء الاستاذة بديعة امين لمقالي الذي كتبته ، في العدد الخاص بالادب الصهيوني ، عن روايات عاموس عوز . وحتى لايضل القاريء ، ونظرا لان الكاتبة لم تذكرا سمي في دراستها ، فاقول ان «السيد الكاتب »و «الكاتب الفاضل» المذكورة في المقال الانف الذكر ابتداء من العامود الثاني صفحة ١١٠. حتى نهاية ص١١٦ تعود الي انا ، غالب هلسا .

بالنسبة لما ذكرته الاستاذة بديعة حول ترجمة الروايات الثلاث المتبقية لعاموس عوز ففي هذا استحالة عملية ،لان رواية «فيمكان اخر،ربما» وحدها سوف تحتاج الى مائتي صفحة من المجلة على الاقل .

غالب هلسا

تركز حديث الكاتبة حول تحليلي لرواية «الحب المتأخر» لعاموس عوز. واود في البداية ان اناقش مصادرة قدمتها الكاتبة دون ان تملك الادلة الكافية عليها. تقول الاستاذة في صفحة (١١١) من مقالها:

«لامناص من التذكير هنا ان الرواية او القصة او القصيدة الصهيونية انما هي اداة ايدلوجية قبل ان تكون تعبيرا فنيا، وربما لن تكون، اي يوم من الايام الاتيات. وكل شخصية من شخوص الاعمال الادبية لها مهمة وظيفية محددة. انها لاتجسد نموذجا حيا منتزعا من واقع مادي حي، وانما تعبر عن فكرة ....»

وقد سميت هذه المقولة مصادرة لانها تضع النتائج دون ان تتيقن من المقدمات. لا اعرف الاعمال الادبية الصهيونية – اي التي كتبها ادباء صهاينة – التي قراتها الكاتبة، ولكنها، كما تقول، لم تقرا عملا واحدا لعاموس عوز، ولا حتى رواية «الحب المتأخر» التي تناقشها. ان تلخيص رواية لايمكن ان يكون بديلا عن قراءة الرواية ذاتها وانا حين لخصتها، فقد فعلت ذلك من خلال رؤيتي، ووجهة نظري، التي اتضح انها تختلف عن وجهة نظر الكاتبة. ولهذا، فعندما تقول الاستاذة بديعة ان الشخوص في الكتابات الادبية الصهيونية هي «...قوالب نمطية جاهزة للاستعمال» فهي تضع العربة امام الحصان، او النتائج دون معرفة وافية بالمقدمات، هذا على الاقل فيما يتصل بعاموس عوز.

هذه مسألة منهجية: الوصول للنتائج يجب ان يكون عبر مقدمات مؤكدة.

المسألة المنهجية الاخرى، هي: هل حقا يعجز الفنان الذي يتبنى ايديولوجية رجعية عن ابداع فن جيد؟ بل كيف نفسر ان شاعرا عظيما مثل ازرا باوند قد كتب شعره في حين انه خان وطنه وجعل من نفسه بوقا للدعاية الفاشستية والنازية في فترة الحرب العالمية الثانية؟ لقد كان ازرا باوند يشيع بصفاقة ان الزنوج ذيولا وانهم ليسوا بشرا، فكيف نفسر جودة شعره؟

ان دراسة هذه المسألة تحتاج الى كشف تعقيداتها وتشعباتها، وهذا غير متاح هنا. ولكننا نستطيع ان نخرج بمسألة هامة تكشفها هذه العلاقة بين الايديولوجية الرجعية التي يتبناها الفنان وبين ادبه وتلك هي: انه كلما كان الفنان عظيما كلما تبين لنا ان فنه يحمل التناقض بين ايديولوجيته وبين استبصاراته كفنان، وان الحصيلة النهائية تكون انتصار الفن على الايديولوجية الرجعية. هذا هو السبب الذي جعل بلدا اشتراكيا كالاتحاد السوفييتي يطبع عشرات الملايين من النسخ من روايات دستوفسكي، الرجل الذي كرس نفسه لمعاداة الاشتراكية.

وبالنسبة للادب الصهيوني هنالك بعض النماذج الجيدة، ومنها بعض روايات عاموس عوز، ولولا ذلك لما كان هنالك حاجة لاهتمامنا بهذا الادب، فالادب الذي هو مجرد قوالب نمطية سيموت من تلقاء نفسه، فما جدوى الاحتشاد لمحاربة جثة؟

الواقع ان الفكرة القائلة ان الصهيوني هو صهيوني لمدة اربعة وعشرين ساعة في اليوم وانه لا يكتب ولا يتنفس ولا يعيش الالحظات صهيونية توقعنا في شرك الفكرة الصهيونية ذاتها التي تزعم ان الصهيوني ليس انسانا عاديا بل نمطا خاصا جدا. ولهذا فاعتقد ان دراسة عمل ادبي صهيوني جيد تتطلب منا ان نركز على الصراع بين المقولة الصهيونية وبين الانسان. ان ذلك لايتيح لنا تقييما نقديا بشكل احسن، بل يؤدي بنا الى نفي الفكرة الصهيونية «من الداخل».

وهكذا فان الخلاف الاساسي بيني وبين الاستاذة هو خلاف منهجي في الاساس ففي حين ترى هي ان رواية «الحب المتأخر» هي مجرد تجسيد نمطي وميت لمقولات صهيونية وحسب، ارى فيها عملا ادبيا جيدا يحمل ملامح الصراع بين الصهيوني والانسان. وفي حين تناقشها الكاتبة باعتبارها – اي الرواية – مجموعة من الفوازير والالغاز وتجعل من النقد الادبي مجرد لعبة فك الالغاز ارى فيها عملا ادبيا يحمل معاناة مؤلمة.

× × ×

دعونا نعود الان الى مناقشة رواية «الحب المتأخر». تقول الاستاذة بديعة امين ان شراكا، بطل هذه الرواية، هو «ماسورة تتدفق عبرها سبيكة الاضطهاد. وهو يعني ايضا رمادا لايصلح لشيء. انه الماضي المرفوض.» وتستمر الكاتبة طويلا في تاكيد هذه الفكرة. انها ترى ان الفكرة المركزية في هذه الرواية ان اليهودي السوي هو ذلك الذي تخلص من ذكريات العذاب التي عاناها اليهود في ارض المسيحيين.

وهذا رأي يثير الدهشة بالفعل. كيف توصلت اليه الكاتبة؟ المفروض انها استنتجت ذلك من روايات عاموس عوز. وهي تقول انها لم تقرا هذه الروايات ولكنها قرات ملخصا كتبته انا لثلاث منها، والرابعة قرات نصها مترجما. وتقول الاستاذة بديعة انها تثق في تلخيصي للروايات الثلاث. ومادام الامر كذلك، فانا قد ذكرت عشر مرات على الاقل ادانة عوز الحاسمة والعنيفة لكل من يحاول ان يتنكر للعذاب اليهودي. ان ايفا في رواية «في مكان اخر، ربما» قد تحولت الى انسانة ساقطة، بائعة للاجساد. ان اللياقة وحدها هي التي منعت الراوي من ايراد مزيد من التفاصيل عن الانحطاط الرهيب الذي وصلت اليه ايفا. وكانت بداية سقوطها حين اعلنت ضجرها من تلك المسرحيات التي لاتتحدث الا عن العذاب اليهودي. تقول ايفا: «ان على المسرح ان يعرض المسرحيات

ذات الموضوعات البسيطة الحب والموت مثلا .»

اي انها تريد ان تشاهد حكايات من نوع «غادة الكاميليا» وتنسى العذاب الذي عاناه اليهود في اوربا. اما روفين - والرواية تقدمه كصهيوني كامل، محب للاخرين، ومستعد لتحمل كل شيء من اجلهم - فيقول ان حياتنا الجديدة يجب الا تتنكر لحياتنا القديمة . ان على اليهودي الا ينسى عذابه الذي عاناه .

وهذا ماجعل ايفا تقول لزوجها روفين : «انت في اعماقك تريدني ان اموت . تريدني ان اموت بالنزلة الصدرية في هذه البلاد التي لاتطاق.»

اما نوجا ، وهي البطلة الحقيقية للرواية ، وهي التي يرسم لها المؤلف صورة رائعة ، انها بنت (ارض اسرائيل) التي تسير حافية فوق ترابها ، الجميلة ، صاحبة الهدف الذي لاتتحول عنه ابدا . وهي تعبر عن نفسها اروع تعبير عندما تجعل العذاب اليهودي قدرها . لقد حملته طفلا غير شرعي في احشائها من رجل تتقزز منه لتكفر عن خطيئة امها التي تنكرت للعذاب اليهودي .وهي ليست عجوزا ، بل لم تتجاوز السادسة عشرة من عمرها . ولكنها ادركت واجبها بحدسها الصهيوني العميق .

وقد ذكرت ايضا زاخاريا الوغد الذي استغل العذاب اليهودي لحسابه الخاص ، فاستولى على حصته من التعويضات الالمانية ليفتتح ملهى ، بدلا من ان يقسمها للدولة ، كما فعل الاخرون .ان جريمة زاخاريا انه تنكر للعذاب اليهودي.

وفي رواية «تل المشورة الشريرة» كانت خطيئة الام انها انتزعت نفسها من سياق العذاب اليهودي ، وهربت منه اول الامر من خلال اعلان ضيقها من ارض فلسطين، ثم من خلال هربها مع الضابط (المسيحي) . وفي رواية (الحروب الصليبية) ، اليس موضوعها هو العذاب اليهودي ؟ وهل معنى هذا ان عاموس عوز يطالب بالقضاء على عاموس عوز؟

الحق انني شديد الحيرة ، فكيف استنتجت الاستاذة بديعة من روايات عوز التي تدور اساسا حول العذاب اليهودي وضرورة ابقائه حيا في نفوس اليهود ان عوز يطالب بالقضاء على من يحاول استرجاع العذاب اليهودي .

× × ×

ونستطيع ان نقول الشيء ذاته عن مقولة الاستاذة بديعة امين التي تذهب الى ان يهود (المنفى) - في راي عوز - هم اناس متعفنون ، حتى وان هاجروا الى (اسرائيل) وان يهود (اسرائيل) الشباب هم الاصحاء . او كما عبرت عنها الكاتبة «.. الواقع بوجهيه : المريض والسليم ..»

الحقيقة ان هذا الراي منفي من الاتجاهين . فعوز يعرض نماذج جيدة من اليهود الذين عاشوا في (المنفى) .مثال ذلك الطبيب البيطري في رواية «تل المشورة الشريرة» . كما انه يعرض امثلة سيئة لليهود المقيمين في فلسطين من خلال ادانته لاهل المدن ، اهل تل ابيب في رواية «في مكان اخر ، ربما » واهل القدس في رواية «مايكلي » ، اهل العاصمة القادمين الى الكيبوتز حيث يقيم راعي الغنم الذي توصل !! اكتشاف علمي في ميدان الرياضيات اذهل العالم في رواية « المس الماء، المس الريح » . ولا اود ان اضجر القارىء بايراد التفصيلات التي تبرهن على هذا ، واذا اراد ذلك حقا فبامكانه الرجوع الى الروايات ذاتها ، او الى الروايات التي لخصتها في مقالي موضوع النقاش .

فما هو ، اذن ، منطلق عوز ؟

اعتقد ان عوز اراد الدفاع عن (الاشتراكية الصهيونية الطوباوية) ، باعتبار العمل اليدوي في الارض هو القادر على تطهير اليهودي من ادران المنفى ، وادانة المدينة لانها تمزق العلاقات بين الافراد وتحطم التوازن بين الجسد والعقل (نجد ذلك واضحا في رواية «مايكلي» التي تدور احداثها في القدس)وادانة اليهودي الذي يرفض العودة الى اسرائيل والعمل في الارض . وسوف اقتبس المقطع التالي من رواية «مايكلي» التي يؤكد فيها افكاره عن المدينة والعمل اليدوي في الكيبوتز . الذي يتحدث هنا هو بطلة الرواية وراويتها حنه :

« لم انس . حفلة عيد الفصح . اضواء النيون. النبيذ . فرقة انشاد الكيبوتز . طقس التلويح بسنابل القمح . الشواء في ساعات الصباح الاولى . الرقص .

لقد شاركت في كل رقصة . غنيت . درت براقصين اقوياء ضخام دورة بعد دورة دون توقف. وجذبت مايكل المذعور الى وسط حلقة الرقص .القدس بعيد جدا .ولن يستطيع شبحها ان يطاردني الى هذا المكان . قد يكون قد تم الاستيلاء عليها من قبل الذين يحيطون بها من ثلاث اتجاهات . قد تكون في نهاية الامر تهاوت وتحولت الى تراب . ذلك ماتستحقه . لا احب القدس عن بعد. تمنت لي الشر . وتمنيت لها الشر . قضيت ليلة منطلقة متوهجة في كيبوتز نوف حاريم .كانت حجرة الطعام غاصة بروائح الدخان والعرق والتبغ . المزمار لم يتوقف عن العزف . غصت في متعة رائعة ، متعة اجتاحتني . شعرت بالانتماء .» (الترجمة الانجليزية ، صفحة ٢١١)

× × ×

والان سوف اعود الى الحديث عن رواية « الحب المتاخر » بتفصيل لم يتح في المرة السبقة . سوف

ادرسها باعتبارها رواية وليست مجموعة من الفوازير والالغاز . واعترف ان مقالة الاستاذة بديعة هي التي استحثتني على هذا التفصيل .

ان نقطة البداية في تحليل هذه الرواية هي ماقلته في دراستي السابقة ، من ان بطل هذه الرواية شراكا هو احد تجسدات عاموس عوز ذاته ، فما الذي كنت اعنيه ؟

لنحاول ، اولا ، ان ندرس وجوه التشابه بين عاموس عوز ذاته ، كما يعبر عن نفسه برواياته ، ومن المعلومات القليلة التي توفرت لي عنه ، وبين شراكا العجوز ، بطل رواية «الحب المتاخر» .يمكننا تلخيص وجوه التشابه بما يلي :

أ : ان كلا من شراكا وعوز يعيش مأساة انهيار الفكر الاشتراكي الطوباوي الصهيوني . ونحن نلحظ قمة هذا الانهيار في الاجراءات التي اتخذتها حكومة بيغن بالمكننة الكاملة للزراعة ، واعطائها دورا ثانويا في الانتاج ،والتركيز على تحويل الصناعة الصهيونية الى صناعة الكترونية . ان فكرة تطهير الانسان اليهودي من ادران الغيتو بواسطة العمل اليدوي في الارض تنهزم.

كما ان الانسان نفسه قد اخذ بتغيير ليصبح شبيهها بانسان المجتمعات المسيحية الغربية . ان ذلك الدق العنيف على الالة الطابعة الالكترونية يقطع الطريق امام اي حوار بين شراكا وبين فتيات الجيل الجديد الذي اعاد المجتمع الصناعي صياغتهن . اما ابناء الجيل الجديد في المستعمرات فقد استبدلوا العمل اليدوي بالمكننة الكاملة ، وهم يستكملون ذلك بواسطة لعبة كرة القدم - ذلك العمل اليدوي المستلب .

ان الذين يصغون لشراكا هم الرواد الاول ،ابناء الجيل القديم . غير انهم يجلسون امامه وهم ينحدرون الى قبورهم ببطء ولكن بثقة . ان شراكا يحصن نفسه دون فائدة - بقضاء الساعات الطويلة وهو يعيد قراءة الصهاينة الاول . وعند مايقابل السيدة التي عاش معها ذكريات جميلة فان حديثها يدور حول موت الطبيعة امام غازات المصانع :

« والعصافير ياشراكا . حتى العصافير ، انه لشيء مرعب ومخيف : موت العصافير بعد سنة او اثنين لن يكون هنالك عصفور حي واحد في تل ابيب كلها .احيانا اقف وحيدة ياشراكا ساعة المساء واشاهد العصافير تحاول ان تهرب بعيدا . كان الكائن الحي يستطيع ان يهرب من السم الذي في داخله . . اتذكر كيف كانت تل ابيب منذ ثلاثين ، خمسة وثلاثين عاما مضت : بلدة صغيرة ، بلدة ساطعة بالضوء ، يداعبها النسيم ....»

وفي رواية «في مكان اخر ، ربما ». ان زاخاريا ، الشخصية الدنيئة ، يقابل اخاه الاكبر في القدس ، فيشعر الاخ الاكبر ان زاخاريا يتحدث عن الاشتراكية الصهيونية بسخرية ، فيمنفه ، ولكن زاخاريا ، بلباقة الرجل العملي يقول :

-الاشتراكية الصهيونية جيدة ، لاباس بها على الاطلاق .

ب : الموقف من الاعداء . لقد كتب عوز هذه الرواية بعد حرب حزيران ١٩٦٧ . (انتهى من كتابتها في عام ١٩٧٠) . ويبدو ان هذه الحرب قد احدثت في الكاتب اثرا لانعرف مداه . ولكننا نستطيع ان نتبينه في مقارنة هذه الرواية برواية «في مكان آخر ، ربما » التي كتبها في الخمسينات والتي يتحدث فيها عن اليهود المحبين للسلام والذين مدوا ايديهم بحب للعرب ولكن العرب ردوا بالسيف . من هذه المقارنة نستطيع ان نرى ان عوز يسخر من شراكا ، ومن عاموس عوز الخمسينات الذي كان يعتقد ان العالم معاد لليهود المحبين للسلام.

نضيف الى هذا خبرا يقول ان عاموس عوز اتصل ببعض المثقفين العرب . وهنالك خبر يقول :« قام عاموس عوز بالمشاركة في جهود مختلفة للتفاهم مع العرب .» وليس معنى هذا بالطبع ان عوز قد أصبح عربيا ولكن هنالك مايشير الى تغير في نظرته ، عبر عنه عمليا ، في جهوده هذه ، وعبر عنه روائيا في « الحب المتاخر». ويتأكد هذا حين نستعيد تعليقه على خطاب موشيه دايان الذي طالب فيه دايان بالاحتفاظ بالاراضي العربية المحتلة بعد عام ١٩٦٧ . وسوف اورد هنا هذا الجزء الذي فسرته الاستاذة بديعة بمنهجها الغريب. يقول عوز :

«لماذا لم يصعق موشيه دايان عندما تفوه بكلماته التي تثير الذكريات المرعبة ! من المؤكد ان (المدى الحيوي) لايعني شيئا اخر غير طلب طرد شعب لكي تستوطن مكانه امة (اكثر حضارة).. لماذا استعمل موشيه دايان ضدنا ، نفس الاصطلاح الذي تفوه به النازيون واصبح مرادفا للبذاءة بالنسبة لكل شعوب العالم المتعشقة للحرية .»

ان تعليق الاستاذة بديعة على هذه الفقرة مذهل ومليء بالالتباس :

١ - فهي مثلا تنسب كلمتي (امة) و (شعب) اللذين استعملهما عوزالى موشيه دايان في حين ان دايان تحدث فقط عن (المدى الحيوي) ولم يتحدث عن طرد الشعب الفلسطيني .

٢ - لقد فسرت الكاتبة تعليق عوز الواضح تماما على انه « فيصعقك الله يا دايان لقد فضحتنا واثبت ان هنالك فلسطينيين موجودين بالفعل ، في حين ان علينا ان نتكتم الامر ، حتى لا يعرف العالم عنهم شيئا . » في

حين انه لادايان قال ان هنالك شعبا فلسطينيا ، ولاعوز اشار من قريب او بعيد الى مسالة ضرورة اخفاء حقيقة ان هنالك فلسطينيين . بل ان عوز قال ان طرد الشعب التي تثير الذكريات المرعبة ! من المؤكد ان (المدى الحيوي) يذكر العالم بجرائم النازيين .

٣ – يبدو من تفسير الاستاذة بديعة وكان مسالة وجود شعب فلسطيني هي سر خاص بين موشيه دايان وعاموس عوز . وان دايان قد اذاع هذا السر فعلم العالم ان هنالك عربا فلسطينيين . فاخذ عوز يؤنبه على فعلته هذه .

اننا هنا نستطيع بوضوح ان نشاهد المقولة الجاهزة التي يتم تطبيقها كيفما كان ، دون التاني في دراستها وفي مدى مطابقتها للواقع .

الواقع ان ليس عوز وحده الذي فتحت حرب ١٩٦٧ عينيه على حقيقة الامور . فالحديث الصاخب الذي ارتفع من جناح الصقور قبل الحرب عن كون (اسرائيل)مهددة بالابادة من قبل العرب وانها يجب ان تكون البادئة بالحرب ...اتضح ان هذا كله لم يكن الا تبريرا لعدوان ٦٧ واحتلال المزيد من الاراضي العربية .

نعود الى سؤال الاستاذة بديعة : لماذا اختار عوز روسيا ليجعلها الموضوع والهوس الذي يسيطر على خيال شراكا ؟

اعتقد انه فعل ذلك لاستحالته. فلم يكن قط في نية روسيا ابادة يهود العالم، بل ان روسيا هي التي انقذت ملايين اليهود في فترة الحرب العالمية الثانية . كما ان قدوم الاسطول الروسي للقضاء على الدولة الصهيونية وابادة كل من فيها مستحيل عمليا في ظل توازن القوى القائم في العالم حاليا . ولكن احلام يقظة شراكا المتعلقة بالمؤامرة الروسية تكشف ان حديثه عن العدوانية الروسية ، ماهو الا تبرير غير واع لعدوانية شراكا ذاته : عدوانية متجسدة في ذلك الحلم باختراع صاروخ جبار يحول الروس والبولنديين الى عبيد ويجعل من الصهاينة اسيادا .

وهنالك وجه آخر للمسالة . فبعد حرب ١٩٦٧ القى موشية دايان مجموعة من التصريحات الاستفزازية ضد الاتحاد السوفييتي . وكلها تصريحات تتسم باحلام اليقظة الجنونية . فلقد قال ان دولته قادرة على الوقوف في وجه الاتحاد السوفييتي وهزيمته وقال ايضا ان اسعد يوم في حياته سوف يكون عند مايواجه الجيش السوفييتي . واستمر في هذه التصريحات الى ان طلب اليه رئيس الوزراء آنذاك ، ليفي اشكول ،ان يتوقف عن الادلاء باي تصريح قبل الرجوع الى رئيس الوزراء . فالسخرية من تصريحات دايان قائمة بالفعل من خلال شخصية المحاضر العجوز . كما علينا ان نتذكر ان عبارة «الروس قادمون »اصبحت دلالة على التهريج السياسي – خاصة في امريكا – الذي يود ان يحول الانظار عن المشاكل المحلية الملحة .

وباختصار فان رواية «الحب المتاخر» تمثل ،في احد جوانبها ، نوعا من النقد الذاتي يمارسه عاموس عوز لرؤية كان يتبناها في السابق ، وعبر عنها بوضوح في روايته «في مكان آخر ، ربما ».

جـ – الموقف من المراة :

ست روايات من السبع روايات التي قراتها لعاموس عوز تحتوي على شخصية مركزية هي شخصية الام ، او الزوجة – الام . وملامح هذه النساء متشابهة بشكل عام : المراة جميلة ،عصبية ، كثيرة التذمر من حياتها في فلسطين ، تود مغادرتها، وتحلم ، وتعمل على الانسماج في المجتمع الغربي المسيحي . ومعظمهن لايحملن عاطفة حب حقيقية نحو طفلهن الذكر . الا تسترعي هذه المسالة الانتباه ؟

لا اعتقد ان اية مدرسة من مدارس علم النفس سوف ترفض تفسيرا يذهب الى ان الحاح عوز هذا على شخصية الام ورفضها لطفلها الذكر او من يقوم مقامه تحمل دلالة على وجود مشكلة عميقة تتصل بعلاقة عاموس عوز بامه . ونحن هنا لسنا في مجال دراسة نفسية لشخصية عوز ، والمعلومات عن هذا الموضوع لا وجود لها فيما قراته عنه . ومحاولة استكشاف هذه المسالة من رواياته لن يعطينا الا نتائج شديدة العمومية . ولكن مثل هذه النتيجة هي كل مانحتاج اليه في هذه الدراسة .

لقد ذكرت الروايات التي تظهر فيها شخصية الام – الزوجة ، مستثنيا رواية «الحروب الصليبية ». ولكن حتى هذه الرواية تحمل هذه المشكلة ،ولكنها تعكس الوجه الاخر للموضوع ذاته ، وذلك من خلال شخصية كلود الاحدب . الرواية تعرض هذه الشخصية المقاطع الماخوذة من الرواية :

«وفي نفس الوقت ذهب كلود الاحدب الى بيت مشبوه في طرف المدينة . وجد هنا مومسا ، فالبسها ثيابه ، ولفها بعباءته ، واعطاها خنجره . ثم تمدد على الارض حتى تدوسه باقدامها ، وتضرع اليها ان تعذبه .وعندما كان يتلوى وهو مبلل بالعرق صرخ كلود وضحك ، بكى وتكلم دون انقطاع .»

«.. ففي العديد من القرى كانت النسوة يأتين تحت جنح الظلام ويقدمن اجسادهن بصمت . هؤلاء القرويات كن ضخمات وقويات كالخيول . كان صمتهن وخضوعهن المتخشب يحتمل عدة تفسيرات.. وكان كلود محمولا بتوهج حماسة المحموم .... يقف امامهن ويتحدث بنشوة التقوى ... عن السعادة التي

تنتظر اولئك الذين يمنحون كل شيء بروح مرحة ....»
«يذكر كلود في حكايته امراة يهودية تشبه ذئبة، اقتلعت هي وطفلها من حجرها القائم في اعماق القش. كانت تزمجر وكانت اسنانها اكثر بياضا وحدة من الاسنان الادمية . فحت بعنف كأنها كانت تزمع ان تعض او تبصق السم .» وعند مارآها تناضل افراد الحملة بعنف ، ثم وقد ارتمت على الارض واخذت تتدحرج كدجاجة مذبوحة اخذ كلود يقاوم «رغبة عمياء محمومة كادت ترغمه بان يقع على الارض ويتدحرج مثلهما وان يقبل اخمص قدميها الى ان تدوسه بهاتين القدمين . »

من الواضح هنا اننا امام الموقف نفسه الذي شهدناه في الروايات الاخرى ، ولكنه موقف معكوس . ان الام — المومس والام الذئبة ، والام الباردة المتخشبة هي العناصر الثلاث التي تتكون منها شخصية الام في الروايات الست الاخرى . وكلود هنا يحاول استعادة الام من خلال استعادة الموقف الاصلي : الام التي ترفض ابنها وتضاجع الغرباء وتبدو في الوسط العائلي كذئبة .

بامكاني — لو كان المجال يتسع —ان اورد امثلة واضحة تؤكد بوضوح وجود هذه السمات التي ذكرتها في الشخصيات النسائية المركزية في الروايات الست .

اما بالنسبة لشراكا فان وراء ازمته العامة ، بل ان جوهر ازمته الذاتي : هو الاحساس بالهجر من جانب المراة. ان المراة التي اعاد التعرف اليها تتخذ فجاة ملامح الام التي ذكرناها منذ قليل . انها متزوجة ولكنها تعامل زوجها باستهانة شديدة وبعصبية شديدة شأن الامهات والزوجات الاخريات . تخاطب زوجها وضيفها :

« هوجو ، لاتتكلم كثيرا من فضلك .ربما كان من الافضل لك ان تصغي بعناية لما اقول ... لاتضع في شايك ذرة واحدة من السكر ياهوجو .الان انصرف. لماذا تقف هنالك محدقا كالعجل ؟ انتظر دقيقة .انظر، لماذا تعدو مبتعدا ، دعوني اقدمكما ....»

يقول شراكا : «خلال ذلك عاد الرجل الاجنبي بالشاي ، وقدم الكعك بحماس . كان الزوج يشع اخلاقا خائفة طيبة .»

اما بالنسبة لشراكا فكان واضحا ان المراة قد نسيته . وعندما يحدثها عن همه الاكبر — المؤامرة الروسية — تقول له انها امراة لاتستطيع ان تعيش دون رجل .

ماكادت هذه المراة ، ليويا، تتخذ ملامح الامهات اللواتي نلقاهن في روايات عوز الاخرى حتى ينطلق خيال شراكا جامحا ليجعل منها اما في حلم يقظة . انها سوف تأخذه من يده ، وتطرق باب موشيه دايان ، وتجعل هذا (الابن) النجيب يشرح لدايان ابعاد المؤامرة الروسية !

من خلال اوجه التشابه هذه ، ومن غيرها التي يمكن الكشف عنها لواننا درسنا اعماق عوز وحياته ، استطيع القول ان شراكا هو احد تجسدات عوز .

والان ، كيف يرتبط الخاص بالعام في هذه الرواية؟

يجب ان نبحث ذلك على مستويين : مستوى العلاقة بين خصوصية شخصية عوز ، وعمومية او نمذجة الشخصية الروائية ، واعني به شراكا . والمستوى الثاني هو العلاقة بين معطيات التجربة الخاصة والقضية العامة .

في المستوى الاول : نلاحظ انه كلما اشتد التشابه ، او التطابق بين شخصية عوز وشخصية شراكا كلما ارتفعت نبرة السخرية من شراكا . هنا تصبح السخرية وسيلة للتجاوز — تجاوز عوز لموقف شراكا وبالتالي تجاوزه لذاته . وبكلمة اخرى ،ان عوز هنا يستنكر مواقفه حين تتجسد في شراكا . ان المتاهة التي يعيشها شراكا هي موقف قد تخطاه عوز . وهذا ينقلنا الى

المستوى الثاني : ما هو مأزق شراكا ؟ هو ان (اسرائيل) الوديعة ، المحبة للسلام تواجه مؤامرة روسية تريد القضاء عليها . اعداد كبيرة من الروس تمضي الليالي وهي تشرب، الشاي الثقيل وتخطط لابادة يهود العالم . هل يوجد سبب يدعو الروس لذلك ؟

لايوجد سبب موضوعي واحد يبرر ذلك اويدعوهم اليه . يظل هنالك السبب الوحيد الذي ينطبق على كل اللايهود : انهم جميعا يكرهون اليهود بلا سبب . انه الشر الذي لاتبرير له .هذا مايؤكده الاباء الصهاينة المولع شراكا باعادة قراءتهم : زفي هيرش كاليشر يقول :«كراهية اليهود واحتقارهم شعور اصيل في النفس البشرية .» ويقول هرتزل : « معاداة السامية قوة متاصلة في نفوس غير اليهود ولا شفاء منها . كل الجوييم (اللايهود) هم ضد اليهود الى الابد »

ولكن حلم يقظة شراكا يكشف الحقيقة الكامنة وراء هذا الاحساس بتوقع العدوان . انه عندما يحلم بصاروخ هائل يحطم القوة العسكرية الروسية والبولندية ، ثم يمراهل هذين البلدين في موكب العبيد امام منصة موشيه دايان ، فهو يعبر عن نزعة عدوانية

متاصلة لديه ، اوما يسمونة في علم النفس الاسقاط.
كيف يتجسد ذلك في القضية العامة ؟
قبل عدوان (١٩٦٧)ارتفع صوت القـــــادة العسكريين الصهاينة بأن العرب يهددون اسرائيل بالابادة ثم قامت اسرائيل بعدوانها واحتلت ارضا لثلاث دول عربية مجاورة . واعلن نفس هؤلاء القادة العسكريـــين انهم سيحتفظون بالاراضي العربية المحتلةلان(اسرائيل) بحاجة الى (المدى الحيوي). لقد كانت صرخـــات الخائف من الابادة قناعا للعدوان .

الى اين تؤدي هذه الحلقة المفرغة من الاستغاثـــة والعدوان ؟
ان اليهود الذي يصرخون مستغيثين منعدوانيـة العالم سوف ينتهون الى العزلة المطلقة . على (اســرائيل) ان تعيش دولة مسالمة في مجتمع دولي . هذا هو منطق عوز في روايته هذه .

ولكن ماهو تفسير عوز لمنبع هذه العدوانية ؟
ان علينا هنا ايضا ان نحدد مستويين : الخاص والعام .

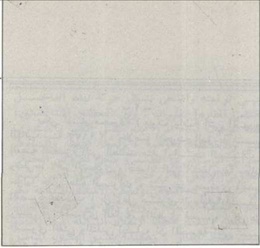
المستوى الخاص : انه رد فعل الطفل تجـــاه عدوانية امه نحوه . ان الطفل في رواية «فيمكان آخر ، ربما »الذي تنبذه امه وتحتفظ بعلاقاتها بابنتها يقـول انه يجب ابادة كل العرب . وفي رواية «السيد ليفي» يندفع خيال الطفل يوري الى اختراع سلاح ساحـق يبيد به العرب ، وذلك عند ماتوبخه امه بعصبية ،وبعد ذلك يجد عبارة مكتوبة على الجدار تتهم امه بعلاقـة جسدية مع الشاب افرايم فيندفع في تخيل الســلاح الجبار الذي يبيد به الاعداء . وفي رواية « الاشتياق » تهجرالحبيبة ـ الام الطبيبالمصاب بالسرطان وتسافرالى امريكافيستفرق الطبيبفيصنع متفجرات تحقق التفوق للجيش الصهيوني على العرب .وفي رواية «مايكلـــي» تشكو المدرسة للام من كون ابنها عديم الحساسية رغم ذكائه الشديد .

ونستطيع ان نرى تكرار هذا الموقف في جميـــع الروايات .

ووراء هذا كله تكمن الحقيقة النفسية المعروفة : ان شخصية المجرم السايكوبائي تنشأ بسبب رفض الام للمجرم عندما كان طفلا .

المستوى العام : اليهودي الذي نبذه العالــــم فارتد على العالم بعدوانيته .
ويرى عوز ان واجب اليهودي ان يوقف هــــذه السلسلة من الفعل وردود الفعل ، لتعيش (اسرائيل) دولة مسالمة ! ولكن ليس كل مايتمنى عوز يدركه .

لا زال الكثير مما يمكن قوله خاصة رأي الاستاذة بديعة حول الانماط الجاهزة في الادب الصهيونـــي ، واستعمال عوز للسخرية . ولكنني ارى ان هذا الموضوع قد طال اكثر مما ينبغي ، وقد أعود اليهما فيما بعد .



من ملامح القصة القصيرة في المغرب :

الدلالات المحورية في مجموعة محمد زفزاف «بيوت واطئة»

نجيب العوفي

– ١ –

تعد المجموعة القصصية (بيوت واطئة) لمحمد زفزاف ، من حيث التسلسل الزمني ، اللبنة الثانية في المشروع القصصي الذي افتتحه الكاتب بمجموعة (حوار في ليل متأخر) ، ووسع مداه بمجموعته الثالثة (الاقوى) ، الى جانب المشروع الروائي الموازي الذي رسم الكاتب معالمه وخطوطه واكد شرعية ميلاده وحضوره بمخاضاته الروائية المتتالية (المراة والوردة – ارصفة وجدران – قبور في الماء – الافعى والبحر) .

وهكذا ، فعلى مدى سنوات سمان ، تبتديء من اواسط الستينات وما تنفك تغذ السير صعدا وبوتيرة دؤوبة ونشطة ، اعطى محمد زفزاف ، على الرغم من كل الحسابات والفاتورات النقدية التي يمكن ان تفتتح معه من هذا الطرف او ذاك وعلى هذا المستوى او ذاك ، اعطى البرهان الملموس ، بضخة الحبر المجبولة بفصيد الذهن ، على صدق ولائه للكلمة وعمق الوشائج التي تربطه بها ، كأفيون مقدس ومؤرق لا سبيل الى البرء منه ، وكمأوى للذات على حد تعبير هيدجر ، لا يسوغ التنفس ولا يستعاد التوازن الا داخله ، حيث تصبح عملية احتواء العالم وخلخلته واعادة تأسيسه ممكنة ، وحيث يصبح القلم مبضعا وحقنة وسيفا في آن واحد .

تفرض ظاهرة الاستمرار او التواتر هذه في المشروع الابداعي لمحمد زفزاف نفسها وفي مقدمة هذه الدراسة ، لانها تشخص ، في حد ذاتها ، فضيلة هامة واساسية لابد من احتسابها والتنويه بها ، ولانها تستدعي على نحو مباشر ظاهرة مناقضة لها في حقلنا الادبي المغربي وهي ظاهرة الانقطاع والتوقف ، ولا اقول الكسل والتراخي ، التي اضحت تجهض اكثر من مشروع ابداعي وفكري عندنا وتحكم عليه باليباس والبوار . لقد اطلت علينا الستينات وفي كنانتها جملة من الوعود والمفاجآت . جملة من (البروق والرعود) الادبية التي كان متوقعا ان تملأ الافق الادبي ضوءا ومطرا وغلالا . وكما يحدث بالنسبة لسحاب الصيف وبرقه ورعده ، حدثبالنسبة لبعض الاقلام الادبية التي ابرقت ثم خبتوارعدت ثم اخرست واكتفت ببيضة الديك تنام عليها نومة اهل الكهف . هل كان حمل هذه الاقلام كاذبا ؟ هل اصابت اللعنة ينابيعها فجفت قبل الاوان ؟! هل تجد في الصمت حكمة ما ؟! هل مجت مرارة الحبر وسواده وملت رفقة الحرف وسهاده بعد ان عثرت على ضالتها المنشودة ومبتغاها الحقيقي ؟! اسئلة ليس هنا مجال تحليلها ومناقشتها . وحسبنا الاشارة الى ان ظاهرتي الاستمرار والانقطاع قد اصبحتا تجسدان معياراً دقيقا لاختبار النوايا الادبية ، وفيصلا مميزا بين من يحمل الكتابة كما يحمل قميصه وسترته ، وبين من يحملها كما يحمل جلده ودمه . وفي هذا الصدد لا يملك القارىء المهتم الا ان يحمد لمحمد زفزاف هذه الروح الايثارية المتفانية التي يتعهد بها مشروعه الادبي ، وهذا الحرص الدائب على الاستمرار والحضور ، متحديا كل الصعاب مجالدا الشروط والظروف القاحلة ، من اجل المساهمة في تأسيس وترسيخ ابداع حقيقي وتقدمي ، في وطن اصبح فيه القابض على الكلمة النقية الملتزمة ، كالقابض على الجمر او ما اشبه .

ـ ٢ ـ

يمكن اعتبار مجموعة (بيوت واطئة التي اصدرها الكاتب سنة ١٩٧٧) ، خلاصة لتجربته الدؤوبة مع القصة القصيرة التي انطلقت منذ أواسط الستينات ، ومطرحا لاهم الشجون والقضايا التي انشغل بها وطاف حولها خلال هذه السنوات ، ليس على مستوى القصة القصيرة فحسب ، بل وعلى مستوى الرواية ايضا . وليس على المستوى الفكري والنظري فحسب ، بل على المستوى الفني والتقني ايضا ، ان المجموعة التي تضم اربع عشرة قصة ، تعرية صادقة وتصوير حي من جهة، لمرحلة اجتماعية هامة زاخرة بالتساؤل والصراع والتوتر ، ولسان ناطق بحال الكاتب وترجمة امينة لفكره ورؤيته من جهة ثانية . كما تبدو المجموعة ، من جهة ثالثة ، تتويجا للقناعات الفنية والخصائص الشكلية التي استخلصها الكاتب وارتكن اليها الى حدود تاريخ صدور المجموعة ، عبر تمرسه بالقصة كشكل للتعبير ومحاولته السيطرة على قوانينها واسرارها . وفي ضوء تساؤل رئيسي عام حول مدى قدرة الكاتب على السيطرة على الواقع المعبر عنه من جهة ومدى قدرته على السيطرة على القصة المعبر بها من جهة ثانية ، يمكن استقراء المجموعة ومساءلتها من خلال الكشف عن اهم الدلالات المحورية التي ترشح بها ، وتلمس الصيغة أو الطريقة التي ترشح بها . والدلالات الفكرية المحورية التي ستستنبط من المجموعة وسيقع التركيز عليها تمثل اجزاء من كل وتكشف الفحوى العام للتجربة القصصية في المجموعة. اي انها تترابط فيما بينها ترابطا عضويا ويضيء بعضها بعضا وتنطلق من دلالة محورية عامة ومشتركة .

وهكذا ، فعلى الرغم من اتساع مجال المجموعة مكانا وزمانا واحداثا وشخوصا وحالات واسلوبا في بعض الاحيان . يتصف نسيجها الداخلي بوحدة الدلالة واتساق الرؤية .

ان هناك كابوسا ملحاحا وثقيلا يجثم على فضاء المجموعة ويأخذ بمخانق القصص الاربع عشرة التي تشتمل عليها . وهذا الكابوس ناتج عن الطريق المسدود الذي انحشر فيه الواقع الاجتماعي والسياسي المغربي بعد سنوات طويلة من التخبط والمعاناة ، وبعد سلسلة متواترة من المحاولات الصعبة والمخاضات اليائسة لايجاد مخرج للمتاهة ـ الكابوس ، واجتراح الخلاص الممكن والمستحيل . كما ان هذا الكابوس ناتج في الان ذاته وعلى المستوى المضمر ،عن الطريق المسدود الذي انحشر فيه الوعي ، وبالتحديد ، الوعي البرجوازي الصغير ، الذي يعيش حربا ضروسا وباردة مع الذات ومع الواقع ، او على نحو ادق ، يعيش انفصاما شقيا وحادا بين تأملاته النظرية الثورية وبين مواقفه الانعكاسية العملية . بين الدفع بايديولوجيا هذا الوعي نحو شوطها الطبيعي والنهائي ، وبين التوقف الهياب بهذه الايديولوجيا في منتصف الطريق ، او عند الحافة المصيرية الصعبة ، حيث يتقاطع الطريق المسدود والطريق المفتوح ، تنفصل الحقيقة عن الوهم ، تموت ايديولوجيا لتولد اخرى ، وقد شخصت (بيوت واطئة) قلق هذا الفصام الايديولوجي وتعاسته تشخيصا امينا ، وتتالت نصوصها وصفات تشريحية لمضاعفات الحالة والتباساتها ، من غير ان تحمل وجهة نظر قارة ويقينية، تشي بنوعية الاختيار او العلاج وحدوده ، وترسم ملامح أولية للوعي الممكن وافاقه (ا ني لست ضد الثورة ، يجب ان نطرح جميع المواقف للمناقشة رغم لكن ، ومع أن ، وآه ، وممكن . ان المسألة التي تنقصنا هي رحابة الصدر ، ذلك التعصب هو الذي ادى بك الى هذه الغرفة ، الان الافضل لك ان تنام ، ص ١٧) .

لا نود هنا ، ونحن نتلمس الكابوس المرجعي الذي يغذي المجموعة ويهيمن عليها ، او الدلالة المحورية الكلية التي تتشح بها ، المصادرة على المجموعة وتحميلها ما لا طاقة لها به ، او استنطاقها من منصة ايديولوجية حجاجية وصوانية تضيف عليها القفص وتعزل هيكلها الفكري عن لحمه الفني ونسيجه العصبي . ان الامر ، خلاف ذلك ، لا يعدو ان يكون استنتاجا أوليا عاما ومن خلال مؤشرات المجموعة ذاتها ، للهاجس الذي يسيطر عليها وللرؤية الايديولوجية التي تنطلق منها . هذه الرؤية التي تنم عنها سطور المجموعة ، ان سرا او علنا لوجهة نظر حائرة ومشتتة ينقصها التمركز والتموقف، وان كان لا ينقصها الحماس ونبل القصد . وفي غمرة هذه الحيرة وهذا التشتت يصور لنا زفزاف بمنتهى الصدق والعفوية ، موقف المثقف البرجوازي الصغير الذي يحمل الثورة كلغم سيء التعبئة يدمر الذات قبل ان يدمر الواقع ، ويدافع باستماتة وجدانية وانفعالية عن جحافل البروليتاريا التي تنحني كالديدان نهارا وتنكمش تحت الخيام وفي اقبية البيوت الواطئة ليلا ، دون أن يتبنى ايديولوجيتها الحاسمة جملة وتفصيلا . كما يكشف النقاب آليا ، ومن نحو آخر عن هجانة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها ويدين ضمنيا الايديولوجيا المراوغة التي تتلفع بها ، دونان يستقيلمنها وينسلخ عن رواسبها وأوهامها ، كذلك جملة وتفصيلا . ونتيجة لهذه المفارقة القلقة في الوعي ، فتحت (بيوت واطئة) النار على ثلاث جبهات ، على جبهة الواقع وعلى جبهة الذات وعلى جبهة الطبقة ، ورغم ان المجموعة تفتقر الى مظلة نظرية مؤطرة ومحكمة ، ورغم ان النار التي فتحتها على الجبهات الثلاثة كانت صادرة عن قلم ـ رشاش يضرب كيفما اتفق ، ويهمل حقيقة ومغزى المعركة التي يخوضها او التي ينبغي أن يخوضها ، ورغم ان المجموعة قد دارت ، فكريا ، في نفق مسدود ،

وجسدت الافلاس والسقوط في اجلى صورهما . رغم ذلك او لاجل ذلك كله ، فان المجموعة تشخص في التحليل النهائي مخاضا عميقا وقاسيا في الوعي ، يؤكد على اكثر من وجه ، ان الاستمرار في التململ التعس داخل اغشية الرحم الرطبة ، كما التململ التعس داخل البيوت الواطئة ، قد اصبح امرا لا يطاق ، وان ولادة حقيقية تضع حدا للحمل الطويل ولآلام المخاض الثقيل ، قد اصبح في حكم الحتميات والبديهيات ، تلك على نحو اختزالي عام ، الدلالة المحورية الكلية التي تستقطب المجموعة ، وذلك هو الكابوس الرئيسي الذي يرين على سطورها . تبقى بعد هذا جملة من الدلالات المحورية تسبح في المدار ، وجملة من الكوابيس تتمطى عبر النصوص ستسمح لنا بمساءلة المجموعة والاقتراب منها .

١ ـ الكابوس الحقيقي والكابوس الوهمي :

ـــ (كنت في حالة يرثى لها من العياء الشديد . لقد تمشيت كثيرا وشربت كثيرا . استمتعت بالوحدة ولم اتأمل في شيء ، لان افكاري لم تكن مركزة . وتخيلت ان الهادي يكون الان في غرفته . وبالفعل وقفت متثاقلا . ذهبت الى المرحاض اولا ، ونظرت في وجهي وعيني . كانتا حمراوين بفعل الشراب ـ الكابوس لرجلين . ص ٢١) .

ـــ (سمع طلقات رصاص ولم يصدق انه المعني بذلك . سمع زنزنة وصفيرا حول اذنيه ، وبين فخذيه اخترق شيء ما قدميه عند الركبتين . تعثر وسقط . حاول الوقوف لكنه سقط وسمع اخيرا زنزنة تنطفىء عند قدمه اليمنى . واحس بأن اشياء تنغرس في جسده .. ـ القوة والعجز . ص ٤٥) .

سنلاحظ اولا ، الصيغة الاسنادية والنحوية التي كتبت بها الفقرتان . لقد كتبت الفقرة الاولى بضمير المتكلم وعاد محمولها عليه ، وكتبت الفقرة الثانية بضمير الغائب وعاد محمولها بالتالي عليه ، وكانت وظيفة الراوي هي الوصف والنقل من منظور خلفي محايد . ولهذا الامر دلالته ومغزاه . ان فاقد الشيء لا يعطيه . وما لم يتحقق في لحظة الحضور تحقق في لحظة الغياب . وما عجزت عنه الانا اجترحه الهو . والدماء التي احتقنت بها العينان في اللحظة الاولى نتيجة الشراب ، سالت على التراب في اللحظة الثانية نتيجة لطلقات الرصاص التي انغرست في الجسد . بدا المستحيل ممكنا في اللحظة الثانية بعد ان خرج الوعي من قوقعته واضحى يشكل حركة تهدد الخارج وتقتضي المطاردة بالرصاص . وبقي الممكن مستحيلا في اللحظة الاولى بعد أن ظل الوعي حبيس قوقعته واضحى يشكل حركة تهدد الداخل وتقتضي المطاردة بالشراب . وبين اللحظتين المتناقضتين، لحظة الوقوف تجاه المرآة بعد المشي الكثير والشرب الكثير والاستمتاع بالوحدة ، ولحظة التعثر والسقوط وانغراس الرصاص في الجسد ، يتجلى الكابوس الحقيقي والكابوس الوهمي ، ويرتسم خط فاصل احمر بين وعي ملتزم أدركه المخاض وتخطى الاسلاك الشائكة نحو مبادرة حقيقية وعملية . وبين وعي غير ملتزم تلك به المخاض وانكمش خلف الاسلاك الشائكة يلوك ذاته ويندب الحظ العاثر . وهكذا يبدو الهادي المناضل الملتزم والمطارد من قوى الظلام في اقصوصة (الكابوس لرجلين) ، والذي تناسخ رمزه بعدئذ وتجدد ، في اقصوصة (القوة والعجز) ، حلقة قوية ، ليس على صعيد الاقصوصتين فحسب ، بل على صعيد المجموعة كلها ، حيث جسد الجندي الباسل والمجهول ضمن طابور شخصياتها ، والبارودة الوحيدة التي انفجرت من ضمن سطورها الساكنة الكظيمة .

(ونسيت ان اقول ايضا ، انه متابع في قضية تآمر على سلامة وامن الدولة ، وإنه محكوم عليه بالمؤبد ولا امل في العفو او النجاة الا بازاحة النظام كلية ، كان صديقا لي ونلتقي في كثير من الافكار والمواقف السياسية . وقررت أن اقدم له خدمة بقدر مستطاعي لكنه يحترس مني رغم انه يحترم افكاري . يعتبرني رجلا غير عملي ، لا فوضويا على الاصح . ص ١٥) .

ومن ثم يغدو الكابوس الذي يقض مضجع الهادي كابوسا حقيقيا ما دام يعيشه ويتنفسه في لحظة صحو مباشرة ويعي بوضوح وعمق حقيقته ومأتاه وتكلفته ، وما دام يواجهه مواجهة حقيقية تخترق وتتخطى متاريس الذات الوهمية والرخوة في سبيل اختراق وتخط بديلين وحقيقيين للمتاريس الشرسة التي يكبل بها الاعداء الواقع والذات معا ، حتى اضحى الهادي يشكل بمبادرته الجسور تلك ، كابوسا للكابوس وخيط فجر يرعب ليل الاعداء ويعشي ابصارهم الواجفة . في حين يبدو الكابوس الذي يقض مضجع المجموعة ومركزها وهو بطل زفزاف ، كابوسا وهميا وحلميا ، ما دام يعيشه ويتنفسه في لحظة هجينة ، لا هي بالصحو ولا هي بالغيبوبة ، ويعيه وعيا شقيا ومتورما ، وما دام يواجهه ، فحسب ، من داخل اسوار الذات ومتاريسها الوهمية ، مواجهة كتيمة ونعامية تزيد الدم احتقانا والشرايين تصلبا وتقلص حقيقة القوة والامل الفاعل ، من حيث توسع وهم العجز واليأس القاتل (وقال الهادي : ان الثورة آتية لا ريب فيها . فما علينا الا ان نعمل في السر . قلت : الا تعتقد ان كلمة ثورة جد عائمة . ثورة على ماذا ومن اجل ماذا ؟!
ـ انت تعرف ان لها مفهوما واحدا ، يعني تغيير الاوضاع السياسية اولا والاجتماعية والاقتصادية ..

قلت : نعم . ذلك ما كنت افكر فيه دائما . ولكن ... ص ١٧) وفي الوقت الذي يتشرنق فيه الراوي داخل هذه اللاكن / الفخ ، ويرتعش بذلك التساؤل الوجل الحائر ، ثورة على ماذا ومن اجل ماذا ؟! وفي الوقت الذي تملأ فيه الحيرة اقطار نفسه ويلجم العجز قواه ، فيختلق قنوات وهمية وضيقة لتصريف تلك الحيرة وهذا العجز ، ويصبح عنده البحث عن (انثى حقيقية من ذلك النوع الذي يبحث عنه اي مثقف مثالي ، اي ثوري مثالي . ص ٢٠) اسهل من البحث عن جواب حاسم او شبه حاسم للسؤال الكبير الذي تحول على لسانه الى سؤال وجل وفاتر . في هذا الوقت تشتعل الرؤيا في اعماق الهادي فتحرره من عتمة الاحباطات والانشطارات والاسترابات التي ارتكس فيها الراوي ، تفك عقدة ارادته وتطلق سراح الوعي (المعتقل) فيه ، فتلتحم الايديولوجيا بالممارسة . ينفصل الثوري عن اللاثوري . ينفصل الهادي عن الراوي ، لان الثورية لا تقبل بانصاف الحلول ولا تعتاش على مجرد الاحلام والاشواق . ومن ثم تبدو العلاقة بين الهادي والراوي ، رغم انهما يتقاسمان مسكنا واحدا ويفصل بين غرفتيهما جدار واحد ، علاقة محددة ملأى بالصمت والتحفظ والحساسية . وبقدر ما يقرب بينهما جدار الغرفتين يبعد بينهما جدار المزاجين والموقفين (لا يشاركني في الحديث الا نادرا ولكنه يشاركني داري . له مفتاح . والغرفة الثانية له . وكل الزوار مغلقة في اوجههم ، ولا احد تقريبا يعرف من هناك ، لايشعل الضوء في الغرفة ولا اعرف حتى كيف يتسلل الى المرحاض ، ولا في اي وقت . ان زيارته غالبا تكون في منتصف الليل . ص . ١٥ - ١٦) .

لنحدد سؤالنا الآن وبوضوح : ما هي القيمة الرمزية التي يمثلها الهادي في منظور الكاتب ، وما موقفه من المسلك الثوري الذي انتهجه ؟

حسبنا اشتفاف الجواب ، تطويرا وتتويجا للملاحظات السابقة ، من السطور الاخيرة والدالة التي تنتهي بها الاقصوصتان المتعمدتان في هذا المقطع ، الكابوس لرجلين والقوة والعجز .

تنتهي الاقصوصة الاولى بما يلي :

- (تحركت (الجيب) وانا مطروح تحت الاقدام الغليظة ذات الرائحة النتنة . ومع ذلك كنت لا ازال افكر هل انا في حلم ام في يقظة وحاولت ان اقنع نفسي انه مجرد كابوس عابر لم استطع التخلص منه الآن ، وفي الصباح عندما استيقظ سوف احكي كل شيء وكل شيء ... وكانت اصوات قبيحة تثقب اذني : اين صديقك يا كلب ، ياز ... ص ٢٣) .

وتنتهي الاقصوصة الثانية بما يلي :

- (وسمع اخيرا زنزنة تنطفيء عند قدمه اليمنى . واحس بان اشياء تنفرس في جسده . سقط على وجهه في التراب . امتلأ فمه باللعاب والرمل والماء . وكان تنفسه يخف شيئا فشيئا قبل ان يدركوه . ومع ذلك . كان يتساءل هل حقا هو المعنى بالامر . ص ٤٥) .

تأخذ المطاردة في كل من النهايتين ذروتها الملحمية ، ويغدو القمع الفاشي هو القدر الذي يتربص بالهادي / الرمز ، والسيف المسلت على رقبته كل حين . وبين اقدام الوحش الرابض على طيبة يسقط الهادي / الرمز متشحطا في دمه ، وتسقط معه المبادرة الثورية في المهد ولما يفتر حلمها بعد . تظل نهاية الهادي في (لكابوس لرجلين) حاصلة بالقوة (اين صديقك يا كلب . ياز ..) وتظل الاقدام الغليظة ذات الرائحة النتنة قدرا لا مناص منه . وتغدو نهايته في اقصوصة (القوة والعجز) التي انتسخ فيها رمزه ، حاصلة بالفعل (سقط على وجهه في التراب ، امتلأ فمه باللعاب والرمل) . تحول الضرب بالاقدام الغليظة في النهاية الاولى الى ضرب بالرصاص في النهاية الثانية . وهكذا تظل امكانية الخلاص والنجاة مستحيلة ، كما تنم عن ذلك الاقصوصتان ، ويظل المشروع الثوري الذي يرمز اليه عرضة للاجهاض والفتك . وليس اعتباطا واتفاقا ان تركز وتلح الاقصوصتان على هذه النهاية التراجيدية وهذا القدر الصعب . صحيح ان الاقصوصتين تحيلان الى واقع تاريخي حاصل ومتعين ، وترمزان الى الطعنات الشرسة التي تعرض لها وما ينفك يتعرض لها اليسار المغربي . لكن الصحيح ايضا ان وراء التركيز والالحاح على هذه النهاية التراجيدية دلالة ثاوية ووجهة نظر ضمنية لا نذهب بعيدا اذا قلنا انهما مسربلتان بظلال اليأس والشك وفقدان الثقة . ولا نذهب الى ابعد اذا قلنا انهما توحيان بالنقد والمؤاخذة (المسألة التي تنتقصنا هي رحابة الصدر . ذلك التعصب هو الذي ادى بك الى هذه الغرفة . الآن الافضل لك ان تنام . ص ١٧) .

وقد تكون المبادرة فعلا محفوفة بالمخاطر . وقد يكبو جوادها الفتي مرة او مرتين او مرات بسبب الطعنات الغادرة الشرسة التي تتلقاها ، ووابل الرصاص الذي ينهال عليها ، وسنابك الاعداء الكثيرة التي تحاصرها (رآهم عند حدود الغابة كانوا خمسة او ستة او الفا لا يدري . ص ٤٤) لكن هل معنى هذا ، ان الطعنات الغادرة اصابت مقتلا والرصاص الوابل قصم الظهر وحقق هدفه وجولته ؟! هل معنى هذا ان حجم العجز اكبر من حجم القوة وان المبادرة من ثم ، انهي الامغامرة لاطائل من ورائها ؟ لقد اجاد زفزاف ، فنيا ومن موقع ذاتي خاص ، وصف الجدل الناشب بين القوة والعجز ، وشخص الازمة التي يعاني

منها الفعل الثوري . لكنه بالتأكيد ، لم يتغلغل فكريا الى جوهر وآلية ذاك الجدل وهذه الازمة . لقد علق على ما حدث ولم يفسر ما حدث . وجاء التعليق مبتسرا وغير بريء حين استنتج ما حدث درسا واهمل دروسا . وظل السؤال المركزي ، لماذا جندل الهادي بالرصاص وما هو القصاص الذي اتخذ من اجل دمه المطلول ؟! لماذا كبا جواد المشروع الثوري وما هو السبيل الى اقالة عثرته ؟! ظل مثل هذا السؤال المركزي غائبا او شبه غائب على مستوى المجموعة . لان بطل زفزاف لم يكن مستعدا بطبيعته وموقفه القلق المتلكيء لتقديم جواب حاسم وجريء على غرار رفيقه الهادي . ولان طبيعته وموقفه كانا يمليان عليه جوابا من نوع آخر (ناكل وننكح ونرتدي ثيابا بذوقنا ، ونتطلع الى اشياء اخرى مماثلة . لكني شخصيا لا انجـذب لذلك النوع من الحياة . ومع ذلك فستظل مرتبطا بمن يعيش تلك الحيـاة ... انت مثـلا مضـطر لان تقبـل او ترفض اغتصاب بنت الخادمة . وانت مثلا تصاب بالعنـاد فتريد ان توقع بامراة متزمتة ، تدعي الوقار ، حتى اذا سقطت بين يديك انهارت كما لم تنهر امراة منـذ عهد حواء . ص ١٦ ــ ١٧) .

يتوارى الجواب الصعب والكابوس الحقيقي في صدر الهادي . ويحل محله الجواب السهل والكابوس الوهمي عند رفيقه ، الذي يجد العزاء والسلوى لهمومه وشجونه عند فاطمة ابنة (الجندي الباسل الذي مات مع ثلاثة من رفاقه في جيش التحرير . ص ٢٠) وعند رفيقه الاخر ، حمادي . الذي يعطيه درسا حول كيف ينبغي ان تمارس الرجولة ، في اغتصاب بنت الخادمة !

٢ ــ المطاردة من الداخل :

سندع الهادي مطاردا من طـرف زوار الفجـر وقراصنة الظلام في اقصوصـة (الكابوس لرجلين) ومجندلا برصاص الغدر في اقصوصة (القوة والعجز) . وسنواصل ، دون ان يغيب عنا شبحه ، الولوج في عالم المجموعة لنقتفي خطى اهم النماذج المشخصة فيهـا ونتلمس مصائرهـا . او بمعنى ادق ، لنقتفي خطى الآخر الذي يلعب دور البطولة فيها والذي يتناسخ بين قصة واخرى ، ونتلمس مصيره ، بعد ان يئس من مصير الهادي وفقد الثقة والقناعة في مبادرته ونهجه .

ومما لا شك فيه ان بين الاثنين ، الهادي والاخر ، رغم تباين موقفيهما وقناعتيهما ، قاسما مشتركا يتجلى في رفض الواقع وادانته وفي ذلك الشعور الحاد (بتناقض الطبيعة الانسانية مع الوضع الحياتي الذي هو نفي صريح قاطع شامل لهذه الطبيعة / ماركس)(١) .

ان هذا الشعور وذاك الرفض ، كما هـو بدهي وجلي ، هما منطلق المجموعة ومناطها . لكن المسالة ، كما هو بدهي وجلي ايضا ، لا تتعلق بمجرد الشـعور بشقاوة الحياة ، بل تتجاوزه الى مستوى فهم واستكناه شقاوة الحيـاة . لا تتعلق بمجـرد رفض الواقع بل تتجاوزه الى مستوى تحقيق السيطرة على هذا الواقع وعلى ذلك الرفض معـا . ان من السهولة ان نلعـن الظلام ، لكن الأهم من ذلك ان نضيء شمعة وسط هذا الظلام . هنـا يتمفصل الرفض ويختلف ، فيصبح اما رفضا فاعلا ومسيطرا على نفســه او رفضا منفعـلا ومنكمشا على نفسه . وبما ان المجموعة كانت محكومة بوعي خاص ، وكان من الصعب ان تنسلخ عن جذورها الفكرية والنفسية ، الواعية واللاواعية ، فقد اجهضت مشـروع الرفض الاول ، الرفض الفاعل والمسيطر ، واضاءت لفترة وجيزة شمعة وسط الظلام ، ثم سرعان ما اجهزت عليها في حالة يأس وانحسار داخل الوعي الذي تصدر عنه ، لترتمي في احضان الظلام ، ولتستغرق في دوامة الرفض الثاني ، الرفض المنفعل والمنكمش على نفسه . لتستغرق في رفض صامت غنائي (الديدان التي تنحني) وفي رفض نهيلستي (الكابوس لرجلين ــ في مكان معـزول ــ غموض ــ مشكلة كـل يوم ــ الحلزونات الجميلة) وفي رفض هجائي (الحبـل المشدود ــ بيوت واطئة ــ موسـم زيارة السيد ...) وهكذا يقـع التحول ، في البنية الذهنية والقصصية ، من المنفتح الى المنغلق . تتحول المطاردة من الخارج الى المطاردة من الداخل . وقد يثور هنا اعتراض مؤداه ان الانغلاق واقع مائل لا فكاك منه ، وان المطاردة سيف مسلت يتغلغل من الخارج الى الداخل ولا سبيل الى مقاومته بجرة قلم على ورق . لا سبيل الى فل سنانه داخل النص القصصي ما دام هذا السنان يقطر في الواقع ، وما دام الفعل الثوري جنينا يلفظ انفاسه في المهد ــ مثل هذا الاعتراض قد يبدو طبيعيا اذا اعتبرنا النص القصصي او اي نص ابداعي آخر ، مجـرد اعادة انتاج حرفية للواقع ، او مجـرد قول فني فارغ من اي محتـوى ايديولوجي وسياسي ، مسكون بطقوسه وجدليته الخاصة فقط ، وهو ما لا يمكن التسليم به ، ما دامت براءة النص مسالة مستحيلة ، وما دامت مسؤوليته الادبية طوقا لا يمكن ان يتنصل منه . بل ان هذه المسؤولية تغدو هنا مضاعفة ومركبة ، نتيجة للاشراك والعراقيل المضاعفة والمركبة التي تحاصر الواقع . تحاصر الحلم الثوري وتحاصر الوعي والنص معـا . ذلك (ان الكلمة التي يقولها لنا الاديب تتعرض الى هزات من اللجم المستمر . ان السبب الذي يعيق ممارسة الكلمة فعـلا ، هو نفسه السبب الذي يعطي هـذه الكلمة اهميـة خاصة في مجتمعاتنا العربيـة . انهـا المستوى البديل لمستوى الممارسـة الملجوم . نحن نناضل بشكل خاص على صعيد ايديولوجي لانه صعيدنا (الاكثر امكانا) في شروطنا التاريخية)(٢) .

وقد اكتفت مجموعة (بيوت واطئة) بان تحكي التاريخ

الاجتماعي بدلا من أن تحاوره . اكتفت بأن تتطابق مع الواقع بدلا من أن تخلخله وتبتضعه . فحولت ، من ثم ، اتجاه الرفض من المستوى الفاعل الطموح الى المستوى المنفعل الكسيح . وتقلصت مساحة الرؤية التاريخية فيها الى حد عجزت فيه هذه الرؤية عن الاستفاف والاختراق والسيطرة على الأشياء . لقد عجزت عن

السيطرة على الذات بعد عجزها أو نتيجة عجزها عن السيطرة على التناقضات التاريخية المحيطة بالواقع . فاضحى الواقع الموتور بهذه التناقضات ، في ضوء هذه الرؤية الضيقة اللاجدلية ، واقعا منغلقا ومحبطا . وهو انغلاق في الوعي اكثر مما هو انغلاق في الاشياء . واحباط تكرسه الذات المحبطة الساكنة اكثر مما يكرسه التاريخ المتفاعل المتاهب . وهكذا تتحول المعركة بالنسبة للاخر ، قطب المجموعة ، من العالم الاكبر الى العالم الاصغر . وتتحول المطاردة من الخارج الى المطاردة من الداخل . لقد عجز عن ترجمة رفضه الى موقف وعجز عن مواجهة الواقع الذي يطارده بعفونته واختلاله وسطوته فهرب الى الداخل ، الى قفص الذات الزجاجي يحتمي فيه من صقيع الخارج وعواصفه ويحارب العالم من خلف زجاجه الهش . وبما ان هذا الداخل /القفص ،رافض وقلق ومأزوم في الاساس ، فقد كان طبيعيا ان يعز لديه الاحتماء وتفشل فيه المعركة الوهمية مع العالم . ومن ثم تتسرب الشروخ الى القفص الزجاجي وتنشأ مطاردة اخرى عكسية ومزمنة . معركة ذاتية تأخذ بتلابيب الآخر وتضيق عليه الخناق . وعلى النقيض من هذا ، اتخذت المعركة بالنسبة للهادي وضعها الطبيعي والموضوعي . واضحت معركة محددة الاطراف والوسائل والغايات . لقد كانت المواجهة كاختيار بديل هي الفيصل الحاسم الذي اجهز على كافة التناقضات والالتواءات واعطى المعركة وزنها وشرعيتها . كانت هناك مطاردة مباشرة وحقيقية من الخارج ، لانه كانت هناك تعبئة ومواجهة مباشرتان وحقيقيتان من الداخل الى الخارج . ومن بعد المطاردة كان ويكون : الاعتقال او الاستشهاد او الاستمرار .

الآخر : المطاردة الاجتماعية ـــ الهروب الى الداخل ـــ المطاردة العكسية من الداخل

الهادي : المطاردة الاجتماعية ـــ المواجهة ـــ المطاردة السياسية ـــ

ـــ الاعتقال

ـــ الاستمرار

ـــ الاستشهاد

وداخل القفص الزجاجي الذي أوى اليه الاخر ، تتمزق الثورية بين الوجودية والفوضوية . تدور المطاردة الداخلية في حلقة مفرغة وتتشرنق الانا في نسيج احلامها

وشجونها وشؤونها كدودة القز . وتمارس رفضها بطريقتها الخاصة (الكابوس لرجلين ـ في مكان معزول ـ غموض ـ مشكلة كل يوم ـ الحلزونات الجميلة) .

ـ (كنت أعيش وحدي في غرفتين احداهما مؤثثة والاخرى شبه فارغة الا من سرير وقد تكومت فيها فقط الكثير من الصحف العربية والفرنسية وكان عملي في شركة للاعلانات يتيح لي الكثير من الوقت وكنت وحيدا اتأمل وكنت اقرأ وكنت أسكر وكنت اخسر الكثير من حوالتي الشهرية خصوصا في نهاية الليل من اجل مومس لها تجربة في النوم مع الرجال . ص ١٠) .

ـ (واخرج احمد سيجارة مفكرا انه يستطيع ان يدفيء بها على الاقل دائرة الفضاء المحيطة بوجهه . وافرغ ما تبقى من الكاس في جوفه وضرب بقاعه على البار . فاتت الفتاة وصبت له ولنفسها ، وقالت انها لا شك ستسكر الليلة وأن ذلك ممتع حقا ، خصوصا في مثل هذا الجو . ص ٣٨) .

ـ (يشعر الان بدفء يمتد في جسده كله . وبرغبة جامحة في أن يحتويها احتواء جنسيا محضا . واخذ بتخيل أوضاعها في الفراش وانفعالاتها الجنسية وصراخاتها المعروفة التي تطلقها في أوج اللذة ص ٨٢) .

ـ (قالت : تعال نفعل الحب

ـ لقد فعلناه . الا تشبعين ؟!

ـ متى ؟

ـ قبل لحظة الا تذكرين . لا تكوني شاذة . ضعي السوتيان اولا وتعالي ننزل الى البحر .

ـ لا تعال نفعل الحب ص١٣٢) .

الوحدة والاغتراب والخمر والجنس والتلولب الآلي . داخل القفص الزجاجي الاصغر (الذات) وداخل القفص الحديدي الاكبر (المدينة) .

تلك هي عناصر الرفض الذي يمارسه الاخر وذلك هو (المستوى البديل لمستوى الممارسة الملجوم) حيث يغدو الغناء والرثاء والهجاء صرخات احتجاج مبحوحة ومنكسرة وايقاعات أساسية ومتميزة في الحديث القصصي . ومما لا شك فيه أن (زفزاف) ، مثله في ذلك مثل ادريس الخوري ومحمد شكري ومحمد الهرأدي ، يجيد العزف على ذلك الوتر الوجودي الساخن الذي ترنح القارىء الاوربي على ايقاعه المخدر حقبة من الزمن ، ويملك قابلية كبرى لاعادة انتاج ادب الضياع والاغتراب . وهو خلال ذلك ، يصف بواقعية متحررة ، نمط السلوك البورجوازي الصغير ويسلط اضواء كاشفة على الاشكالية النفسية والفكرية لهذا السلوك ، والنابعة من الاشكالية الطبقية / الانتمائية التي يتخبط فيها . ومن ثم شخصت (بيوت واطئة) كما سبقت الاشارة الى ذلك ، نقدا للمجتمع وللذات وللطبقة في آن واحد ، بطريقة مباشرة حينا وضمنية غالبا . واظهرت الى اي

حد هو مأساوي ومدمر ذلك الانشطار بين الفرد والواقع الاجتماعي من جهــة ، وذلك الانشطار في الوعي بين الجانب المضيء والجانب المعتم فيه . بين واقع المثال وواقع الحال . بين للثورة كشوق ومقولة ، وبين الثورة كقناعة وهاجس حقيقي . لذلك ليس من الغريب ان يكـون الاشخاص الثانويون في المجموعة وخصوصــا البسطاء منهم والكادحون اقوى شـكيمة واوضح رؤية وقناعة والصق بالتربة الاجتماعية من الآخـر (امــا الزوجة فقد كانت تفضل شيئا آخر غيرسان جــورج (بار) ، عندما كانا يذهبان مثلا لحضور بعض الاجتماعات النقابية . ورغم ما كانت تسمعه عن الاخطار التي يمكن أن يتعرض لها الشخص الذي يهتم بالسياسة في المملكة . فقد كانت تفضل ذلك ، وتعتبره عملا ايجابيا احســن بكثير من اغراق النفس في الكحول ص ٧٩٠) .

ولان المطاردة بالنسبة للاخر تأتي ، في الاصـل والعمق ، من الخارج ، ولان ازمتــه الخاصة جزء أو نتيجة أو تحوير للازمة الاجتماعية العامة ، هامش متقلص على متنها الصاخب ، يحصـل التداخل والتخالل بين رموز الخارج ورموز الداخل ، بين سيناريو الواقـع وسيناريو الذات . ويحصـل تبعـا لذلك ، نوع من التذبذب والتموج في السـياق القصصي ، الذي يتم تحريكه بواسطة عين قصصية مرهفة ونشيطة تتميـز باختيار زوايا الالتقاط ، واختيار العناصر والمفـردات والسمات الدالة ضمن بانوراما الحياة اليومية . تسعفها ذاكرة ثرية بالخبرات الحسية والنفسية . ان الرؤية البصرية هي قوام القص عند زفزاف ، ونادرا ما يفسح المجال للرؤيا الباطنية لتفيض باسقاطاتها وتداعياتها على مساحة النص . ان الرؤيا الباطنية نفســها تتحول الى رؤية بصرية . ومن ثم يتفوق المجسد على المجرد وتصبح وظيفة اللغة دلالية ومباشرة اكثر منها ايحائية ومجازية . وتغدو الحركة عنصرا اساسيا في البناء القصصي وبالتالي يغدو الوصف والسرد لبنتين اساسيتين في هذا البناء (كان المقهى فارغا الى حد ما . فهناك حوالي ثمانيــة اشخاص متفرقين ومتلفعين في البار أو على مقاعد جانبية وقد اغلقت الابواب والنوافذ . وخفت الضوء ويأتي من كوة المطبخ صوت ارتطام اوان وكؤوس تفسل ، تتناولها الفتاة بين حين وآخر وتصففها تحت البار . وفي زاوية قرب الباب كانت امراة قد رفعت لثامها فبدا الوشــم يغطي وجهها على الطريقة الزمورية . ص ٣٧) . يمكن القول أن شحوب الرؤية الفكرية والتاريخية في قصص زفزاف ، تقابله خصوبة وحساسية في الرؤية البصرية القصصية عنده بحيث يبدو خطابه الفني اكثر تقدما من محتواه الفكري ، وتصبح المتعة الفنية بهذا الخطاب ، بالتالي ، اقوى من المتعة العقليــة ، ولا شك في ان استغلال زفزاف لامكانيات الرؤية البصرية وتركيزه على الحركة والوصف والسرد والحوار ، واغترافه اللبق من مخزون الذاكرة الحسي والنفسي ، حرر حديثه القصصي من العزف الداخلي المنفرد وهيمنة الصوت ذي الاتجاه الواحد ـ كما اتاح له ، كما أسلفت ، المزج بين سيناريو الواقع وسيناريو الذات . فتصبح اللحظـة القصصية الأم عبارة عن لحظات قصصية ذرية تشتبك وتتداخـل فيما بينها ، عبارة عن مشاهد صغرى تنبثق وتتقاطر على مستوى العين والذاكرة . وهذا يعني تنويع وتنشيط اللحظة القصصية وتأسيس علاقات مختلفة ضمنها . علاقات يحصل من خلالها تبادل وتقابل الوجوه والمواقف والمواقع فتتوسع امكانية الاضاءة والكشف وتتوسـع المساحة المكانية والزمانية والانفعالية التي يتحرك عبرها النص ، وتغتني وتيرته الفنية والدلالية . نتيجة لذلك ، تبدو الاقصوصة عند زفزاف اقصوصة مشهدية تعتمد على ما يسميه لوكاش (اقتحام الواقع اليومي) كمنهج معادل وبديل لاقتحام الواقع الشعوري واللاشعوري . حيث تصبح العين القصصية كاميرا شفافة ومغناطيسية تنتقل ما بين الفضاء الداخلي والفضاء الخارجي نقلات طردية وعكسية . وقـد تكـون العناصر والجزئيـات والمفردات الملتقطة عرضية عادية ومجهرية ، لكنها بفضل لعبة الكاميرا ، تكتسب وضعا مغايرا وخاصا ، وتصبح رموزا مكثفة تتفوق فيها الصورة على الاصل . وتلك هي لعبة زفزاف . بل تلك هي لعبة كل قاص اديب (والقاص الماهر يحكم نفسه بهذه الحدود ويحل المشكلة عن طريق الاحتفاظ بالتفصيلات الوصفية في دائرة احتمال القارىء ومحاولا كلما مكنه ذلك بان يجعلها ليست مجرد مواد مساعدة واخبارية فقط بل ان تكون جزءا من الحـركة الانفعالية في القصة)[٣] .

ومن خلال لعبة الكاميرا ونقلاتها في مجموعة (بيوت واطئة) ، يتضح ذلك الجدار الزجاجي الذي يفصل بين الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي . يتضـح اصطخاب الحياة هناك وركودها هنا . يتفصد العرق/ الحقيقــة هناك وتتفصد الخمرة / الوهم هنا (وقال الجرسون : عندهم الأرض فليحرثوها . انهم كسلاء . وقال الزبون : يبدو أنك تفهم كثيرا . انك رجل ذكي . لكن عليك الا تنسى أن واحد اعطاتو وواحـد زواتو .. وعندما كان الزبون يقول ذلك ، كان اغلب العمال ينزلون عن سقالاتهم ليتغذوا خبزا وزبدة وربما شايا ص ٨٦) . والملاحظ ان الخمرة تكتسي في المجموعة دلالة رمزية مركـزية وتكتسب حضورا ملحوظا (الكابوس لرجلين ـ في مكان معـزول ـ غموض ـ مشكلة كل يوم ـ الديدان التي تنحني ـ الحلزونات الجميلة) . كما تسيطر المرأة كمحور ايروتيكي على مجموع قصص المجموعة باستثناء قصــة واحدة هي (القوة والعجز) .

ومما لا شك فيه ان الخمر والجنس كمحورين في الكتابة ، يتجاوزان مجموعة (بيوت واطئة) الى مجموع ادب زفزاف . حيث يمثلان سمة اساسية وفاقعة في هذا الادب ولعنة مستديمة ما تنفك تطارد اهم نماذجه وابطاله . وحضور الكأس والمرأة في ادب زفزاف مظهر من مظاهر الرفض النهيلستي تجاه الاشياء . مرثية للذات المحبطة والواقع معا ، وتوكيد للمعاناة الضروس التي تحتدم داخل الوعي نتيجة الشوق اللجوج الى (روما) والخوف من السفر اليها . انهما معا البالوعة التي تزدرد العفن الداخلي والخارجي والضمادة المؤقتة للدمل الملغوم . وبالتالي ، الشارة الدالة على الافلاس والبوار . (وشعر بيديه ترخيان السندويش فوق فخذيه لكنه لم يجد القدرة لاعادته الى فمه . واخذ يشخر بصوت مرتفع عندما شعر بالدفء وتدلى رأسه الى الامام في حين كانت الفتاة قد بدأت تسقط الكؤوس بين قدميها في البار ولم يكن هناك سوى زبون واحد مخمور . ص ٤٢) .

وتفقد المسألة الجنسية دلالتها الاخلاقية والاجتماعية والايديولوجية الحقة داخل المجموعة ، لتكتسب دلالة بوهيمية وايروتيكية صرفة ، وتنتزع المرأة من العباب الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والنفسي كما تنتزع السمكة من البحر ، لغاية التهامها ، وتصبح كزجاجة الخمرة ، سلعة قابلة للاستهلاك واكسيرا قابلا للتخدير . وتغدو اللغة القصصية في هذا الصدد جملا وكلمات تتلمظ بالليبيدو وتلهث وراء لحظة الاورغازم : (كانت ايضا بطنها بارزة قليلا . اما ساقاها فمندفعة الى الخلف . كانت المسافة فوق ، من تحت السوتيان ، حتى السرة جد بعيدة . لابد ان يحصل ذلك حتى تصير للمرأة نكهة طويلة وناعمة وحتى يصير لملامستها لذة تنقض الوضوء او تنقض شيئا ص ٣٣) .

وهكذا يصبح الجنس ، كما الخمر ، تصريفا لما لا ينصرف . بؤرة لتداعيات وارتكاسات فرويدية ، ومجالا للتنفيس والتعويض عن البطولة العاثرة . مجالا لممارسة الفحولة التي تحاول عبثا ووهميا ، التخلص من وصمة العنة الثورية .

٣ – التراجيكوميديا الاجتماعية :

لم يفلح الوعي المركزي في المجموعة ،اذن ،في تحقيق السيطرة على شبكة التناقضات والتحديات التي تنوشه داخليا وخارجيا ولم يتمكن من تأسيس ذلك – المستوى البديل لمستوى الممارسة الملجوم – ، رغم ما يشف عنه هذا الوعي من نقد ذاتي وهرش تقريعي ضمني . الشيء الذي يضاعف من البلبلة والمعاناة ويزيد في تقطير الزيت على النار . ويبدو الموقف النهيلستي الذي انتهجه الاخر ، في نهاية المطاف ، ادانة ضمنية له وللوعي الطبقي الرخو الذي ينطلق منه ، اكثر منه ادانة لشيء اخر . انه نتيجة ملتبسة ومفلسة لمقدمات ملتبسة ومفلسة . مرة اخرى، نؤكد على ان الرؤية البصرية الاستقرائية عند زفزاف كانت انشط واقوى من الرؤية التاريخية الاستبطانية . ومرة اخرى ، نطرح التساؤل الحاسم والدقيق : هل وظيفة النص هي اعادة انتاج الواقع كما يرى ويدرك ام وظيفته هي اعادة انتاج الواقع كما ينبغي ان يرى ويدرك ؟!

مما لاشك فيه ، ان النص الادبي عموما كقول فني ايديولوجي او كقول ايديولوجي فني – مهيأ لمعرفة قوانين الوجود الواقعي الانساني ، وان هدفه الاسمى خلق نموذج للحياة المثالية ، الاكثر كمالا من الحياة الواقعية . ودعوة الانسان الى المثال الذي تم الوصول او الذي يمكن امتلاكه فقط في الفن وان عليه ان يكون ادانة للحياة القذرة والممسوخة و – حكما على الحياة قاسيا وغير رحيم – . .

وباعثا على «تفريغ» الطاقة الزائدة وانه مكتوب عليه اصلا ان يكون «حلم يقظة» . خيالا وتحقيقا وهميا للرغبات غير المنفذة . .) (٤)

وقد وقفت مجموعة (بيوت واطئة) . على نحو عام دون مستوى هذا الطموح،وذلك في نقطتين اساسيتين. الاولى في انفلات زمام المعرفة العميقة بقوانين الوجود الواقعي الانساني وضبابية الرؤية التاريخية فيها ، كمظهر للكسل الايديولوجي وضمور الحس الطبقي . والثانية في عجزها عن التقاط القيم الحقيقية من مستنقع القيم المشوهة واستخراج الحلم المكنون من الذاكرة المعتقلة لاجل – استيلاد الانسان الجديد في واقعه العيني. الفردي والاجتماعي على حد سواء . – لوكاش(٥).

لكن ، رغم ذلك ،تبقى الفضيلة الاساسية في المجموعة نابعة من الدلالة الرمزية والكلية التي تنتظمها. حيث شخصت ، منذ الالف الى الياء ، – ادانة للحياة القذرة والممسوخة وحكما على الحياة قاسيا وغير رحيم – . ان الادانة وتعرية القذارة والمسخ والحكم على الحياة بقسوة لا رحمة فيها ، هي جماع الموقف القصصي عند زفزاف ونقاط ارتكاز اللحظة الابداعية عنده ، اقصوصة كانت هذه اللحظة ام رواية . ويبدو الحقل الاجتماعي بالنسبة اليه مرتعا خصبا لممارسة النقد والادانة والتعرية والحكم على الحياة ، وهاجسا ملحاحا ومهما لايقل في الحاحه واهميته عن هاجس الذات ، ان لم يكن استمرارا لهذا الهاجس وقناعا رقيقا له . وضمن امتدادات الحقل الاجتماعي ومناخاته المتنوعة المزخومة ، تتحرك الكاميرا القصصية عند زفزاف بمزيد من الحرية والاقتحامية وتشبع نهمها وهوايتها في الوصف والكشف وتمزيق الاقماط الرثة عن الجسد الاجتماعي الضامر المرضوض . وهنا تنبثق

واقعية زفزاف المتميزة التي تجعل منه سكرتيرا للحياة الاجتماعية بقدر مايبدو ، من نحو اخر ، سكرتيراللحياة الخاصة . وهذا مايجعل العالم القصصي عنده موسوما بالاتساع والاكتظاظ . ارشيفا من الامكنة والازمنة والوجوه والاحداث والعلاقات . ويجعل الصوت القصصي عنده متعدد الاوتار والطبقات ، لايقر عندوتر واحد او طبقة واحدة ،

على غرار معظم الاصوات
القصصية من نفس جيله ، حيث يتضخم الايقاع الغنائي ذو البعد الواحد ويطغي العزف الداخلي على العزف الخارجي وتضيف جغرافية العالم القصصي الواقعية لتحل محلها جغرافية سديمية وخاصة . ولعل واقعية زفزاف المباشرة والاتنوغرافية ، التي لاينفصل فيهما المضمون عن الشكل ،سبب رئيسي وراء ـ بلاستيكية ـ النص القصصي عنده وسهولة ماخذه وافتضاضه .

ونظرا لحيوية الكاميرا القصصية عند زفزاف ، فان الواقعية تاخذ اشكالا متنوعة . فتبدو تسجيلية حينا ، وغنائية حينا ، وفانتازية حينا اخر . وقد تلتئم وتمتزج هذه الاشكال الثلاث في غالب الاحيان ، ملاحظة ان الشكل الفانتازي الهجائي هو الغالب عليها كذريعة ومتكأ لاستخراج الفعاليات والطاقات النقدية المكنة من هذه الواقعية . لكن مهما كانت هذهالفعاليات والطاقات النقدية المستخرجة ، ومهما اتخذت الواقعية عند زفزاف من شكل ، تبقى ، في نهاية المطاف وكما المحنا الى ذلك من قبل ، واقعية بصرية اكثر مما هي فكرية . واقعية تعد انتاج الواقع كما هو اكثر مما تسبر اغوار هذا الواقع وتعيد انتاجه كما ينبغي ان يكون أو كما ينبغي ان يفهم ويلتقط .

ويمكن تقسيم الواقع الاجتماعي ونقدهفي مجموعة (بيوت واطئة) الى قسمين : قسم يتعلق بمحاكمة المجتمع نفسه وقراءة في عقله وعقله الباطن وفضح القذارة والتخلف ـ والغنوصية ـ التي تعشش في هذا العقل المركب وتستلبه من الداخل . وقسم يتعلق بمحاكمة المجتمع ضمن السياق التاريخي الخاطيء الذي يعيش فيه ومن خلال فضح العلاقات الانتاجية الاستغلالية التي تتحكم فيه وتستلبه من الخارج. ويظهر المجتمع من منظور وواقعية القسم الاول في شكل كاريكاتيري كوميدي يغمز فيه الموضوع بسخرية ـ موسم زيارة السيد ـ بيوت واطئة ـ الحبل المشدود ـ مشكلة كل يوم ـ . ويظهر المجتمع من منظور وواقعية القسم الثاني في شكل رثائي وتراجيدي يفرك فيه الموضوع بشجن واسى ـالديدان التي تنحنى . على نحو خاص ـ . وفي كلا الحالتين ،وهماحالتانمتلاحمتان ،مندغمتان في الاغلب الاعم ، يبدو المجتمع كسيناريو تراجيكوميدي يختلط فيه الضحك بالبكاء يختلط فيه الهجاء بالرثاء . في كلا الحالتين ، تتذبذب واقعية

زفزاف النقدية عبر مستوياتها الثلاثة : المستوى التسجيلي والمستوى الفانتازي ،ملتصقة اكثر،كماسبق بالمستوى الاخير :

ـ (توفيت والدتي بغير علم مني عام ١٩٤٦ .تم لحق بها ابي بعد عامين وكان قد رجع من الحرب ، ولم يكن له اهتمام ولا رغبة في شيء سوى ارضاء زوجته الثانية . امي الثانية . كان ينزع رزته الملفوفة فوق راسه ثم يطرح بها في الهواء الحار . ويتوعدني . ثم يقول في غضب كريه ـ ابتعد عنها ـ ص ٢٥ .)

ـ (ثم سمع صراخ بعد ذلك . وبكاء وعويل. ولطم على الخدود والافخاذ ، وسقطت بعضالاجسام في هستريا عنيفية . وتوجهت امراة لايتذكرها الان الى الى قور الزعبول وقطعت جزءا منالصبار واخذت تمسح به على وجهها وهي تبكي وتندب . ثم اختفت بين الخيام . ص ٥٦ .)

ـ (رجال المخزن يوثقون الاطفال بحبل اخر طويل ويضحكون . بوحشية اوثقوا الاطفال ، ورأينا بعض الاوربيين يلتقطون صورا . مشى رجال المخزن وامامهم مجموعتان من الاطفال وهم يبكون . كانت الشمس حارة والساحة قذرة ، واناس مثل ادواب مكومون في كل مكان يتغذون بخبز وزيتون . لم يكن احدهم يهتم بشيء ص٧٤) . يقول ابراهيم الخطيب في معرض قراءته لرواية زفزاف ـ قبور في الماء ـ : وليس من المبالغ فيه ان نعترف بان ـ زفزاف ـ يتمتع بحس واقعي جسيم ، يتجلى، بصورة اساسية في قدرته على ايجاد حديث حكائي ذي استقلال عن شخصيته) [٦] .

ولا ريب في ان هذا الاستقلال الذي يحققه زفزاف في النص ذي التوجه الاجتماعي ، رواية كانام اقصوصة يشحذ لديه الرؤية الاتنوغرافية ، ويتيح له الكشف عن خبث الواقع والسمة الاساسية فيه ـ لوكاش ـ والسيطرة الفنية على عناصر وتفاصيل وقسمات التقويم اليومي الواقعي من غير ان تفقد تلك العناصر والتفاصيل والقسمات سيطرتها الذاتية وقوانينها الالية الداخلية

بيد ان هذا الاستقلال في الرؤية ، مع ذلك ، يبقى استقلالا نسبيا وظاهريا اكثر منه استقلالا مطلقا وباطنيا . استقلالا ادواتيا واجرائيا اكثر منه استقلالا انفعاليا وفكريا . بمعنى ان الرؤيةالاثنوغرافية المصقولة عند زفزاف تبقى ، في العمق ، مراة لرؤيته الفكرية المموهة ، تنويعا ثانيا على وتر الداخل المأزوم .. من هنا نفهم حقيقة هذا الهرش النقدي القارص الذي يمارسه ضد المجتمع والذي يمكن اعتباره مثل الهرش النقدي القارص للذات ، مجرد تنفيس عن ــ الحكاك الثوري ــ المزمن الذي يتاكل الوعي ، وتصريف لطاقة الاحتجاج الحبيسة من خلال الادانة المزدوجة وتقسيط المسوءولية بين الذات والموضوع . وقديصل هذا الهرش النقدي للمجتمع ، احيانا ، الى مستوى السادية

ـوالتشفي حيث تغدو العين القصصية عينا ــ سياحية غير بريئة ، تولع بتسقط المثالب والفرجة على السوءات والاقذاء وتحويل المأساة الاجتماعية الى مجرد ملهاة للسخرية والشماتة . الشيء الذي قد يطعن للوهلة الاولى ، في براءة الحس الاجتماعي عند الكاتب، بيدان هذه السادية تبدو مفهومة ومبررة اذا اخذت ضمن النسق الفكري الخاص الذي ينزع عنه الكاتب ،وضمن حدود والية الواقعية التي يتحرك فيها،وهي واقعية ذات سمة فانتازية غالبة كما ذكرنا ، كما تبدو مفهومة ومبررة ايضا ، اذا وضعنا في الاعتبار حجم القذارة الاجتماعية الموصوفة ، وحجم الانفعال بهذه-القذارة ، وحجم العجز والقصور عن محو هذه القذارة واستئصال شأفتها . لقد تخلص زفزاف من وهم الرؤية الطهرانية والرومانسية للمجتمع ، وهذا في حد ذاته ، مؤشر هام في منهجه الواقعي النقدي . ذلك ان (المجتمع ــ الشعب ليس مقولة رومانطيقية) [7] ، او نصبا مقدسا يتيمم عليه ويسبح بحمده ، انه ــ واقع ملموس ــ زاخر بالتناقضات والتشوهات والعلل التي تقتضي ــ تحليلا ملموسا ــ وحربا لا هوادة فيها من اجل تطهيره منها وتحريره من براثنها ــ ولهذا فالقضية الاساسية في العمل مع الجماهير الشعبية هي تخليصها من الايديولوجيات الزائفة المتناقضة مع مصالحها وتسليحها تنظيميا وفكريا بما يؤهلها لتحقيق اهدافها الحقيقية ولاشك ان الجماهير الشعبية بخبرتها النابعة من ممارساتها الجماعية الحية تعي مصالحها وعيا تلقائيا بل تهب فيكثير من الاحيان هبات ثورية دفاعا عن هذه المصالح ــ . [8] . وماكان يعوز ــ زفزاف ــ وهو يقرا في ذاكرة المجتمع وينبش في قمامته ، ليس هو براءة الحس الاجتماعي واختماره بل هو براءة الحس الطبقي واختماره . لقد غاب عنه ان ــ البوءس هو الجانب الهدا م الثوري الذي سيطوح بالمجتمع القديم ــ ماركس [9] . وانه قنبلة طبقية مغروسة في احشاء التاريخ ، وقودها وزنادها ــ اولئك الاناس المكومون مثل الدواب في كل مكان يتغذون بخبز وزيتون ــ وراى في البؤس ، فقط ، وجوها معفرة واقداما حافية ، وعقولا نخرة ، وديداناتنحني ، ومصائر عاثرة ، وبقدر ما كانت الصورة القذرة والقبيحة للبؤس في المجموعةصورة طبق الاصل وادانة قوية لاعداء المجتمع وجلاديه ، كانت صورة دالة ، ايضا ، على طبيعة المزاج النقدي عند الكاتب وادانة ضمنية للمجتمع ذاته وسخرية مكشوفة منه . ومن ثم يسهل تفسير هذا التركيز المستمر في المجموعة على صور ومشاهد القذارة والقبح :

ــ (لم يكن الطفل يضع حذاء ، قدماه متسختان، تراكمت عليهما الاوحال .وبين اصابع قدميه كتل من السواد الذي تنبعث منه رائحة كريهة هي مزيج من افرازات الجسد واشياء اخرى . ويمكن روءية الوسخ المتجمد في حعرتي العرقوب . كما يمكن رؤيته عند العنق وبالخصوص تحت نهاية الاذنين . ص٦٧ــ٦٨) .

ــ (اما الصغير الذي كان بين ذراعيها فقد نزل مخاطه على شفتيه فابتلعه لانه كان جائعا ص٨٧ .

ــ وربما خرجوا للتغوط في الخلاء بين الاحجار الناتئة . غدا في الصباح سيجدون فضلاتهم وقد فقدت لونها الاول ومبتلة بالندى . وربما دفنوها في حفرة صغيرة مثلما تفعل بعض الحيوانات .ص ١٠٧ ــ . وقد تاخذ القذارة احيانا بعدا وظيفيا ضمن الجهاز اللغوي البلاغي ذاته ــوتطلق صنبور الماء فيفرغر بحرية وحشرجة كالبول . صوته منغم كصوت البول الذي يسيل من قامة طويلة . ص ١١١ ــ .

والى جانب هذا النبش الاستفزازي في قمامة المجتمع الخارجية . وهذا الوصف اللاذع لمظاهر البوءس الصارخة ، حيث يبدو المجتمع كيانا كاريكاتيريا مسخا ، يقوم زفزاف بنبش اخر في ذاكرة المجتمع ،او قمامته الداخلية ، حيث يفضح ، من خلال واقعيته النقدية الاقتحامية ، بعض طحالب التخلف التي ترتع في تلك الذاكرة ، والتي تجعل منها ، بحق قمامة من التصورات والعوائدوالاستلابات التيولوجية،الناتجة عن غياب الشرط الانساني وانحطاط الوضع المادي الطبقي . ويتخذ زفزاف من الوعي الخرافي او الفيتيشية الدينية رمزا مكثفا للتخلف والانحطاط وذريعة لنقد الذاكرة الاجتماعية ومحاكمتها .ومرة اخرى تتشوه صورة المجتمع وتغدو قناعا كاريكاتيريا مسخا :

ـ (لكنه لايزال يخاف من السيد ، والمهم ان فيه رائحة شحم من الرسول ـص ـ . كانت امه المرحومه عندما تصاب بمرض ، لاتوءمن بطبيب او فقيه او اي كان ولكنها كانت تؤمن بسيدي الكامل . فقبل ان تتوفى ، في اللحظات الاخيرة وهي على فراش الموت ، كانت تصرخ بصوت واهن . ـ خذوني عنوجدي ، اي جدي ، سيدي الكامل . جدي اي) ص٥٦

ـ جال الموظف بعينيه في الدكاكين . فراى اناسا فقراء يبيعون وآناسا فقراء يشترون واعترضت طريقه امراة حافية عجوز فقيرة وقالت : ـ سيدي . تضرب شي فال ـ . ص٦٨ ـ .

ومادام الجنس هاجسا فرويديا ملحاحا في المجموعة ، يفح بين السطور باستمرار ، وينصب شراكه امام معظم الشخصيات ، فانه يطل هنا مرة اخرى في مضمار النقد الاجتماعي كايروس فاتن لجوج ، ليضيف بعدا كاريكاتوريا اخر الى ماساة التخلف الاجتماعي .

ـ كانت الحرب قد انتهت عندما تزوج ابي من جديد . كانت امي الثانية في التاسعة عشرة او العشرين فلم تكن هناك قوانين تحرم الزواج بين رجل في الخمسين وطفلة في عمر ابنته ، ص ٢٥٠ ـ .

ـ (انا ايضا اتساءل عن ذلك . وهاهو الان قد تزوج تلك القرعاء . وهي اصغر منه بكثير . بل انها تصغرني بعشر سنوات . ان سيدي الكامل لايساعد رجلا مزاوجا مبذرا ولكن رحمته مع ذلك قوية وواسعة ص ٥١) .

ويكتسي المجتمع صورة تراجيدية موءثرة وتاخذ ماساته ايقاعا شجيا وعميقا ، كما يشف ويرق ، بالتالي الاحساس الاجتماعي عند زفزاف وتتفوق رؤيته الفكرية والفنية على مستوياتها السابقة وذلك في قصة ـ الديدان التي تنحني ـ . انها اطول قصص المجموعة ـ ٣٧ صفحة ـ واجودها ايضا . بل يمكن اعتبارها ، في رايي ، من اجود القصص التي انتجها زفزاف ، وواحدة من اجود القصص المغربية المنتجة منذ اواسط الستينات الى الان . انها تكثيف للخامات الفكرية الايجابية الثاوية في وعي الكاتب من جهة وتكثيف للمهارات والخبرات الفنية التي استحصلها واكتسبها من خلال رحلته الطويلة مع القصة القصيرة من جهة ثانية . تلتحم العين بالذاكرة والحلم والشاعرية واللغة في ـ الديدان التي تنحني ـ لتعطي لحظة قصصية متوهجة وغنية بالرموز والدلالات، يمتزج فيها الخاص بالعام ، يمتزج فيها القبل بالبعد . الرؤية بالرؤيا . الحديث القصصي بالحديث الشعري . كما تستجمع واقعية زفزاف النقدية الوانها القزحية الثلاثة ـ الغنائية والتسجيلية والفانتازية ـ لتمزج فيما بينها بنسب دقيقة ومرهفة ، وتقطرها عبر النص دفقات لونية وضوئية ناعمة وكاشفة وموحية في آن واحد تقف القصة ، نتيجة لنفسها الطويل ، في منزلة وسطى بين الحديث القصصي والحديث الروائي . وقد كان من المحتمل ان تؤدي بها هذه البينية الفنية الى التشتت والارتباك بيد ان سيطرة الكاتب على اللحظتين الفكرية والفنية فيها ، صانها الخطو من العثار وجعل القصة تمد يدا الى بعض امكانيات الرواية دون ان تفقد موقعها وتوازنها . لايغدو الراوي ـ عباس ـ في هذه القصة مجرد صدى لما يقع . مجرد مراقب اومتأمل هامشي للمصير الانساني وللدراما الاجتماعية الجارية ، على غرار بقية القصص . بل يغدو ملتحما بالمصير الانساني . منخرطا في الدراما الاجتماعية الجارية . يغدو ذاتا وموضوعا في آن واحد . (مر علينا يومان فقط ، في هذا المكان . شرعنا في العمل الذي بدالي لاول وهلة انه متعب الى حد الموت . لاني شخصيا لم اتعود على ارض صلبة مثل هذه. ليس ذلك فقط لكن المياه تغمر تلك الحفر التي يوسعها العمال بعد نهار كامل . ص ٩٣) .

تتحرر الانا هنا ، اذن ، من القفص الزجاجي الذي انحشرت فيه الانا السابقة ، تتجرد من الكوابيس الوهمية والاحلام الكسيحة والمواقف النهيلستيه الرعناء ، وتدفع بالخطو الى المعترك ـ العراء . وهناك ، في مكان قصي في الجنوب ، ومع عمال يحفرون طريقا وسط خلاء موحش ويبحثون عن اللقمة الصعبة في شقوق الارض الصلبة ، تتقلص الملهاة لتتمطى المأساة . يصحو الوعي من خدره وتتململ الحقيقة على اشفار العين . (غادرت المدرسة وانا احمل افكارا مثالية لا حدود لها ولا فاصل . اوهام انسان مريض . لا يعرف عن واقعه شيئا . يتخيل الحياة بشكل سيارات متنوعة الالوان والاشكال . وفتيات كثيرات . ثم امسيات على الكورنيش . كل هذه الاشياء لم تكن سوى مرض .. عرفت فيما بعد الا شيء اشد واقعية وارتباطا بالحقيقة على مرارتها ، اكثر من العمل . العمل وحده هو الذي يصنع الرجال ص ٩٤) .

(كانوا اشقياء يحملون بؤس العالم على اكتافهم

لذلك لم اقل لهم ولن اقول شيئا . ومع هذا فقد كانوا سعداء الى حد الحرية . ص ١١٤) .

ان الانا المنفتحة هنا ، نقيض تام للانا المنغلقة. هناك ـ كنت ابدو لنفسي حقيرا كالجرذ عندما افكر في الثورة . ص ١٠١) .

ذلك ماتلهج به الانا هنا . ـ ومع ان دخله محدود فهو يفكر مع زوجته طبعا ، انهما في يوم من الايام سيصبحان غنيين ص ٧٧ ـ وهذا ماتلهج به الانا هناك .

هل استطاع عباس ان يصمد في ذلك الخلاء الموحش مع الديدان التي تنحني فوق الارض الصلبة . هل استطاع ان يظل وفيا لمقولته المضيئة ـ العمل وحده هو الذي يصنع الرجال ـ ، ويدفع بها الى سدرة منتهاها؟!

لقد كانت صلابة الارض ، في النهاية ، اقوى من ارادته كانت الصدمة التراجيدية فوق احتماله . ـ دخلت الى الخيمة وفتشت في اوراقي الخاصة تحت

ضوء اللمبة . وقررت ـ ولست ادرى لماذا ؟ ـ ان اخذ اجازة مرضية . كنت احس بضيق المكان وتعفن الهواء

من حولي ص ١٣٠ ـ . لكن رغم ذلك . يظل ايقاع الازمة عند عباس مخالفا لايقاع الازمة عند الاخر . يظل صدمة ايجابية في الوعي وعلامة هامة على الطريق . انه الهادي في طور التكوين والاختمار . والوعي في لحظات الفجر والشروق .

كان الهادي وعيا يتحرك .وكان عباس وعيا يتململ . في حين كان الاخر وعيا يتلولب . على هذه المحاور الثلاثة دارت مجموعة ـ بيوت واطئة ـ وعلى اوتارها نقرت همومها وشجونها .

ويبقى سوءال اخير .

على اي شكل من اشكال الوعي الثلاثة ، سيرسو شراع زفزاف الفكري . هل سيتحقق عنده هذا الرسو فعلا ، ام ان ـ الفنان ـ فيه طفل صعب لايروض وطائر طليق ، لايستقر على فنن ؟!

هامش

(١ـ٥ـ٦) جورج لوكاش ـ الرواية كملحمة بورجوازية . ص : ٨٠ ـ ٨٧ ـ ٩٠ .

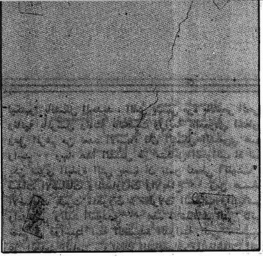
(٢) يمنى العيد ـ ممارسات في النقد الادبي ص ٧٨ .

(٣) برناردي فوتو ـ عالم القصة ص ٢٤٠ .

(٤) غرومون وكاجان ـ وظيفة الفن الاجتماعية ص ١٠٥ .

(٦) ابراهيم الخطيب ـ قبور في الماء : ملاحظات حول واقعية زفزاف . الثقافة الجديدة العدد ١٣ السنة الرابعة .

(٧ ـ ٨) محمود امين العالم ـ الثورة العربية بين الفكر النظرى والفكر السياسي . اليسار العربي العدد التاسع يونيه ٧٩ .



الاحتفالية المعاصرة في "النشيد"

شعر : ياسين طه حافظ
نقد : حميد حسن

اضاءة لابد منها :

لقد حفل التاريخ الشعري العربي بدء من عصر ما قبل الاسلام وحتى الان بالكثير من القصائد التي تحتوي على بذور داخلية للتناقض القائم وعلى اضاءات عديدة للحس الدرامي الذي كان يمنح القصيدة شحنات ترسم في نهاياتها الذروات التي يختتم بها الفعل الانساني تناقضاته سواء كان مع الانسان نفسه أو مع الطبيعة ، وان كان التناقض والتنافر يحصل ما بين الانسان والطبيعة بصورة أوضح في معظم الاعمال الشعرية ، لقد كانت القصيدة القديمة تحتوي على العديد من المحاور تبعا للاغراض المتوفرة في داخل القصيدة التي كانت تبدأ بالنسيب وتنتهي في معظم الاحيان بالفخر أو الحكمة وما بينهما ينمو الرثاء او الهجاء او الوصف . مما ادى بالتالي لان يكون لكل غرض في داخل القصيدة ذروة يجب على الشاعر أن يصل اليها من اجل أن يثير انتباه سامعيه (علما ان القصيدة القديمة كانت تكتب لا لتقرأ بل لتلقى على جمهور أو خليفة أو امير) ، وبسبب تعدد الاغراض داخل القصيدة فلا بد من ان تأتي ـ اي القصيدة ـ مقطعة موزعة ، بل تحتوي في معظم الاحيان على العديد من القصائد القصيرة أو المقطوعات التي يضمها الوزن والقافية .ومن اجل ان يوفر الشاعر حالة التوتر التي يجب أن يشيعها في ـ نفوس سامعيه ـ كان يحاول أن يضخ في البيت الشعري ـ لا القصيدة ككل ـ كل قدراته وامكاناته ، مما أدى بالتالي الى أن يكون البيت ووحدته هو الاساس لا وحدة القصيدة التي يجب أن تعتمد ـ اذا ما اعتمدت الوحدة ـ على ذروة واحدة ، تتكون من مجموعة من الاضاءات الصغيرة التي تتجمع مكونة البقعة الضوئية الواسعة التي تختفي عند ما تظهر كافة القضايا الثانوية والذروات المنتشرة هنا أو هناك في جسد القصيدة الواحد .. وعلى هذا الوضع ظهرت القصائد التي يمكن أن نطلق عليها قصائد النفس التصاعدي المتقطع ، والتي توزع ذهن وتفكير مستمعيها على زوايا وارتفاعات تختلف بحدتها وانحداراتها ..ولكن عند بدء التاريخ العربي المعاصر ، والذي يمكن ان نحدد بداياته الحقيقية ببداية القرن العشرين واحتواء هذا التاريخ على الكثير من التناقضات والصراعات ، وقيام حربين عالميتين ، ودخول الاقطار العربية المعترك التحرري كل هذه الاشياء وغيرها دفعت بالادباء الى البحث عن البدائل والاشكال الجديدة التي تتمكن من أن تحتوي بين أبعادها القضايا الجديدة والمطروحة على الساحة العالمية والعربية والعراقية ، وقد كان الروائي ومن ثم الفنان التشكيلي أكثر حدة بالبحث عن هذه الاشكال من الشعراء ، ففي الوقت الذي استطاع القصاصون الحصول وايجاد شكل الرواية في بداية الثلاثينات والفنان التشكيلي في بداية الحرب العالمية الثانية ، لم يستطع الشاعر من أن يخترق القوالب الشكلية التي لم يستطع ان توفر له مايبتغيه وما يتلاءم مع طموحاته ، لم يستطع الشاعر ان يجد الشكل الذي يبتغيه الا في نهاية الاربعينات وبداية الخمسينات ، وذلك عندما استطاع السياب والبياتي ونازك من أن يكسروا القشرة المتيبسة للشعر ، ويمزقوا ما رث من الاشكال

ليكتبوا بالشكل الجديد ، الذي يسمى مرة بالشعر الحر، وثانية بالمرسل وثالثة بالحديث ورابعة بالعمودي المتطور وعلى الرغم من تعدد الاسماء فان الشكل الشعري هو واحد .. وجاء هذا الشكل غير متكامل الجوانب اذ لم يكن سوى البذرة التي يجب أن تنمو لتعطي أكلها ، فبدأت الاضافات والتجاوزات والابداع .. ومن هذه الاضافات ظهرت المطولات ، مطولات السياب والبياتي وأدونيس وبلند الحيدري .. هذه الاضافات التي كانت تضم في دواخلها نبتة القصيدة الدرامية التي تعتمد على الحدث النامي ، وكذلك التناقضات والتقاطعات التي تدفع بالفعل أو الحدث الى الذروة .. وقد ظهرت العديد من القصائد وللعديد من الشعراء التي تمتلك الطول ولكنها لا تمتلك مبرراتها ، اذ انها لا تعتمد على الشكل التركيبي الدرامي الجدلي ، كما ان هناك العديد من القصائد التي امتلكت قوانينها التي تمنحها فعلا ناميا وحدثا متطورا وبالتالي القدرة على الاقتراب من الجمهور القاريء والسامع ...

ومن القصائد الطويلة التي ظهرت في عام ١٩٧٨ قصيدة الشاعر ياسين طه حافظ التي ظهرت باسم (النشيد) وضمن اصدارات وزارة الثقافة والفنون سلسلة ديوان الشعر العربي .

ياسين يمسك بالانفجار :

ان الشاعر يبدأ قصيدته ببانوراما ذات بؤرة تصويرية مكثفة مؤكدا على الملامح البارزة ذات التأثير الاكبر من غيرها ، مؤكدا عليها ، وذلك لدورها الذي سيلف المكان الذي تبتديء منه هذه الرحلة المستقبلية ، انه يبدأ النشيد بحالة الصمت الذي يخلف ما على الارض وكذلك الصخب المخزون والمعبأ في سحب ، ومن هذه النقطة ، تكون هناك عمليتان متنافرتان متضادتان لابد وأن تنتكس واحدة وتنتصر الاخرى ، وهذه الحالة لا تظهر على السطح ، وانما تكون في الأعماق ، ولذلك فان القاريء لا يستطيع أن يضع اصبعه عليها عبر قراءة أولى ف :

(الشجر المعتم يلزم صمت انتظار
وسحائب مثقلة الرحم بالرعد تهبط فوق التلال)

ص ٧

وعملية التقاطع والتضاد هذه تكاد تكون كالجمر تحت الرماد تتقد بهدوء وببطء و (تتقدم سرا) .. ان حالة الانتظار التي تغطي الشجر ما هي الا اللحظات التي تسبق الانفجار - الرعد - وما هي الا حالة مؤقتة تأتي لتؤشر مجيء الرعد الذي سينزل لابطريقة عفوية بل وفق خطوط متفق عليها ، فالسحائب لا تهبط بدون ارادتها ، انها انساننا المعاصر الذي يعرف من اين يبتديء ، فهي :

(تتفقد موقع اقدامها اذ تجيء الشوارع
في الليل ،
تستكشف وجه المكان المقدس
حيث التماس مع الارض ..
والانفجار .)

ص ٨

فاي سحائب هذي التي عليها ان تتخذ الحيطة وتلتزم الحذر وهي تبحث عن النقطة المرتجاة ؟ النقطة التي لا يمكن أن يحدث عند غيرها أي شيء سوى الفراغ.. انها نقطة الخلق وبدء العوالم ، الجديدة ، حيث تتهدم خرائط لتشييد خرائط اخرى .. من هذه النقطة تبدأ عملية الصراع ، تاخذ خطا آخر ، حيث يكون الظهور الى الضوء وتطفح على السطح معلنة وجودها بالتناقضات . فالانفجار ما هو الا عملية هدم وتطهير لدى الشاعر ، ليحدث من ثم الخلق والابداع والتغيير .

فعلى الرغم من البساطة الكبيرة التي تحيط المقطع الاول والهدوء الذي يصل الى حد الصمت والذي يغلفه ، الا ان الرحم ما زال ينمو في دواخله الجنين - النطفة الذي سيفرض في يوم ما تغييرا خارجيا تابعا لما حدث ويحدث في دواخل الانسان والارض وما عليها وما فيها .

وحيث تضع السحائب يدها (حيث التماس مع الارض .. والانفجار) في هذا المكان المقدس تبدأ السحائب تخليها عن التوجس خيفة وعن الحذر .. اذ يبدأ زمنها هي ، وينتهي زمن الانتظار ، انها تخلع عنها أغلالها ، وتسلم جسدها وما يحتويه وتفرغ جمراتها بين يدي الارض ، غاسلة الوجوه التي ما زالت تحمل ارق الانتظار ، والزجاج الذي كان غارقا في العتمة .. ان الشاعر يحاول ان يختزل الزمن كما يريد هو وكذلك عملية التماس .. فالانتظار والعتمة قد يطيلان عمرهما ويرفضان أن يبرحا الساحة ، ولكن الفعل الثوري كذلك يرفض أن يؤجل ميعاده .. فالاول يتشبث والاخر يريد ان يرتقي القمة ف (رشق سهام من الفضة) لم يتم بعد أن يغادر القحل والجوع والجفاف مواقعه ، بل نرى هذا الرشق يهاجم كل الاشياء التي تدعو الى اليباب في عقر دارها كما يقال ، فهي ترمي بنفسها :

(على السعف الغارق المتشبث في عالمين
من الليل والغيم)

ص ٩

ليحدث التداخل بين انساننا والمحيط وليكونا كلا واحدا لا يمكن التفريق بينهما ، اذ كيف يمكن ان يحيا الانسان معلقا من دون أرض وما فائدة الارض من دون الانسان ، فبينهما وشائج وارتباطات لا يجوز للواحد منهما أن يتنفس هواء أو يغتسل بالامطار من دون

الاخـــر ..

ولذلك نرى – ياسين – يضع معادلاته الانسانيةفي القسم الثاني وجها لوجه مع القارىء فهو لا يدع الطبيعة تأخذ المجال الاوسع من دون الانسان ، وكذلك نـــراه ما أن ينتهي من وضع نقطة الانفجار ، الا ويكون الانسان قد ثبت قدميه على أرضية صلبة من الواقع لتجيء عملية التضاد وعملية التجاذب ،بين الانسان والطبيعة ، هذان القطبان المتداخلان في الجسد الواحد لتكون هناك مواقع الهدم ومواقع البناء ، وحيث يكون الهدم الى جانب البناء يسيران سوية يقيمان الصرح الجديد الذي سيسكنه انساننا الذي بدأ بخلع الرتابة وكل ما هو رث ، ليرتدي شيئا آخر مغايرا لما كان متفقا عليه .

ان الانسان المعاصر يضعه ياسين طه حافظ في وسط الاحداث والتناقضات مواجها زمنا حادا شرسا وقـد يكون هذا الانسان هو الشاعر نفسه ، نراه واقفا ضمن الخط الاول للمواجهة ، وهو – أي الشاعر – لا يقدم لنا انسانا نموذجا الى درجة المثالية بل نراه يحوي بين جنحيه كل الهموم والآلام يحمل الضعف الى جانب القوة والشجاعة بمواجهة التردد ، انه انسان من لحم ودم وليس من صخر ..

(انـا اتبعثر
يغمرني الصوت في قلعة الرعد
اركض بين الممرات ، بين التوقد والانطفاء
والتم
اخمد في فيضان التوهـج
في ثورة الاقتحـام العنيف)

ص ١٤

فالشاعر يقدم لنا انسانا يكبو لينهض ويتردد ليتقدم ويتبعثر ليلتم ، وليجد مكانه في الاعماق حيث الحياة المتقدة المتجددة ، انه يمنح الاخرين فرص الحياة الجديدة ، فهو والرعد توأمان وهما اللذان ينتشلان الجمرة من بين أكوام الرماد ويتدفقان على الشاعر انهارا طافحة لكي يرتوي الجذر وتضاء الشوارع ، ويستلان الفرد الضائع من بين العزلة والغربة ، ان (الذي يفتح الباب) ليس شيئا هامشيا بل هو الانتشاء الذي ينشر نفسه في كل الجهات والابعاد ، يتعملق ويتطاول ،وهو الزمان والمكان والانسان ، وهو الذي يخلق ويبدع ويعطي من دون أن يتساءل أين تذهب كل هذه الاشياء التي تتناثر من بين كفيه ، انه الجزء في الكل ، والكل في الجزء ، حيث يتداخل الخاص وسط مكونات العام وحيث يحتوي العام الخاص ويتقد به ، والشاعر ليس ببعيد عن هذا الشيء – الجوهر – الانسان المعاصر – بل يتنفس هواءه ويسير على أرضه الصلبة ويحلم تحت سقفه ، بل ان الشاعر يهمس ، كانه يذيع سرا ، بأن هذه الملامح المعاصرة التي نحياها وعصرنا بكل أبعاده وتداخلاتـه :

يتوسـد قلبي ،
ويرشـف ما في زهـوري من الشـهد ،
وتبقى لـه فكري حرسـا
وذاكرتي ظلة ومقرا اخـير)

ص ١٥

انه لا يصرخ في وجوهنا ولا يتبجح بما هو عـازم عليه بل يقوله كشيء طبيعي متوقعا ان نحمله نحن أيضا ، وهذا ما يمنح الشاعر ويمنحنا أيضا القدرة على التجاوز، وتمزيق شباك الخيبة والتردد وعبور العتمة وصولا الى الضفاف الاخرى حيث المكان المقدس الذي نبت فيـه الانفجار ، فلابد اذن لمن يريد السير وسط العاصفة من أن يحمل دليله معه فالدرب طويل وشائك والظلمة تكاد تسد كل المنافذ ، وليس هنالك من مجال سوى أن يحمل الواحد منا اضاءاته وشموسه التي تنمو في الداخل في القلـب .

* * *

ياسين يرى الرسل ويجمع قواه :

ان الصراع الذي كان دائرا منذ البدء تتضـح نتائجه والفكرة التي حملها الشاعر لا بد لها من جموع.. فبعد عملية الهدم والتطهير والعتمة يأتي الضوء والبناء والنقاء ، وهذه النتائج لابد من أن تكون الطريق السالكة التي يجب على الشاعر ان ينشر اعطافه عليها ، بعد ان تتساقط عنه برغبته أو رغما عنه ، تتساقط كل قـيم التبعثر والعزلة والانطفاء .

فالجموع تتوالى – و – الغصون تنبع – و – التربة تستريح – و – النهار يشرع أبوابه – انها القيم الـتي يحملها الشاعر ويهتف بأسمها ، ويناضل من أجلها . فقد جاء – من يفتح الباب – و – يؤوي الـذي الان في شرك العاصفة – ويبدأ ياسين برسم كل الملامح الاوليـة للحياة الجديدة التي ستنبع من الارض التي يقف عليها ، يرسمها بفرح وسعادة ، من دون خوف أو تردد ، انهـا الصورة المعاكسة للصورة التي قدمها لنا في بدء نشيده ، من هنا يبدأ الصراع الجديد الذي يجد الانسان فيـه نفسه قادرا متمكنا ، مبدعا وخلاقا ، مملوءا بالعزيمـة والحب والفرح ، فهذا زمنه وهذه أرضه ، فالطريق قـد توضحت ، والعتمة انتهى تاريخها وهذي الجموع :

(تاتي الينا جموع تراكض انهارها في البلاد
التي رفعت رايـة للحياة الجديـده
امتلات كل آفاقها بهتاف الوصـول)

ص ١٧

والزمن يلد أبناءه والارض لا تعطي الا لمن تحب ، والاجتياز ما زال مستمرا والمعجزة ما عادت سرا بـل أصبحت طبيعة في نفوس كل من يجيء مع – كل النهايات واللحظات / التي يولد الضوء فيها – ٠٠ ان السرعة التي نمت بها التحولات والتغيرات التي حدثت على الارض التي نحيا عليها ، ان هذه السرعة أحدثت تغيراتها في النفوس أيضا ، تاركة أياها وسط حالات الاندهاش والانشداه الذي جاء كمن يفزز جسدا نائما بآلـة حـادة ، لم تتح له فرصة للمراجعة والمعاينة ، لقد كانت هـذه التحولات ، وفي العديد من المجالات الحياتية لانساننا سريعة لم يستطع الكثيرون ان يلحقوا بمقدمتها ، فما كان منهم الا ان يسايروها جنبا الى جنب ، ان لم يكونوا خلفهـا ٠٠٠

وعلى هذا الاساس نرى ان ياسين طه حافظ يقدم لنا الصورة بأبعادها الطبيعية غـير مزركش أو مرتش للوجه الانساني الذي جاءت من أجله هذه التحـولات ، اذ ان الفكر المخطط لهذه التحولات لابد وان يكـون في المقدمة ، وبالتالي فان الشاعر يكتب ويبدع ويعطـي الصورة المستقبلية لاحداث وتطورات رسمها وخطط لها قادة سياسيون ٠

ويستمر الشاعر بتقديم الصورة الخارجية للمكان وكذلك الصورة الداخلية للانسان عبر ضمير المتكلـم – الراوي – الشاعر الذي يقف مبهورا بما يحدث على الارض ، متأملا لما يفور في الداخل ، مضيفا وحاذفـا ، نافيا ومستقبلا ، مقدما ومؤخرا ، وعبر الصورة التـي يكونها ، يرتسم أمامنا عالم جديد بأناسه وطبيعتـه ، فكل شيء ينقلب رأسا على عقب ، وبسرعة كبيرة ، انـه يقدم لنا صورة للارض وأخرى للسماء وثالثة لما بينهما ، الا وهو الشاعر نفسه ، فالارض **(تفض خواتمها للشموس التي / اختصمت فلتغلغل فيها)** ص ١٨ ، والسـماء **(يلوح بسيمائها ذهب القمح)** ص ١٩ والشاعر يهمس **(اتأمل جلدي الذي اختزن الصرخات)** ص ١٩ ٠

والعالم الذي يضم ثلاثيته (الارض – السماء – الانسان متمثلا بالشاعر) لم يزل بكرا ، انه يبحث عمن يشق بطن الارض ويمنح السماء أجنحة من فضـة ، ويدفع الإنسان نحو الاتقاد والاشتعال ٠٠ انه العالم الذي انتظر لحظة الانفجار الذي يجب أن يحدث في المكان المقدس (انه غابة تتشهى اهتزازا لتلقى باطنـان / أثمارها اذ يجيء النداء) فأية حالة استعداد يحياها هذا العالم المترامي الاطراف لحظة الفرح ، الضيق كخـرم الابرة لحظة الخوف والتردد ٠

ان الشاعر ياسين طه حافظ هو الانسان – الكل الذي يحتوي على جميع الاجزاء بملامحها وتشكيلاتهـا وأبعادها وهو كذلك الجزء الذي يحمل سمات وتطلعـات وأحلام الكل ، ولذلك نراه يتكلم لحظة الاجتياز بأسم الكل – العالم الذي يحيط به ويحتويه ، لحظة التردد أو التأمل أو التطلع نحو الاندماج بالاخرين لحظة يكون وحيدا بعيدا عن العالم الذي يتطلع اليه ، ان هذه الحالة ليست مطبا يسقط فيه الشاعر ، وليست تنافرا ، بـل هي عملية الحياة والموت عملية البناء والهدم ، خصوصية الجزء وعمومية الكل ، وكذلك هي عملية ربط متصـل جدليا بين الخاص والعام وبين الانا والنحن ٠٠ والتردد – بين مع أو ضد – صفة انسانية بعدها يجيء الحسم على يد (القادة زراع تلك الحقول البعيدة) ص ١٧ ٠٠ حينئذ يحدد الفرد – الجزء موقفه الى جانب النهار ضد الليل ، ، والفرح مقابل اليأس والالم ، وتبدأ حالـة المراجعة الداخلية ومحاسبة الذات الفردية والجماعيـة ودفعها نحو تجاوز الرث من المواقف والقلق من الابعاد٠ ووضعها في بؤرة الاحداث التي ستخلق الطقس المزهو ، القادر على خلق انساننا المعاصر الذي تجعل منه الصراعات الداخلية انسانا جديدا له ملامحه الخاصة وهمومـه وتطلعاته التي لم تكن للانسان الذي عاش ضمن مرحلة زمنية سابقـة :

(فلتجمع قواك ، الربيـع يجيء ،
يجيء الربيع من الجهـة الثانيـة !
لم تصدق بكل الاشـارات ترسل في الليل
حتى رايته يحتـل كل النهـار !)

ص ٢٠

ان الشك في نفس الشاعر – وكما يقال – طريق اليقين ، والتردد يؤدي الى التجاوز ، والشك والتردد يكاد يكونان صفة تلازم الكثير من الافراد والتجمعات بعد ان أصبح السحاب خلبا ، وبعد ان كادت الانتكاسـات أن تصبح قانونا ، يفرش أجنحته على مساحة العالـم الثالث ، بؤرة الثورات والانتفاضات وحركات التحرر ، هذا العالم المليء بالفقر والطموحات ، بالموت والاحلام ، والذي يعج بـ (الرسل – الثائرين) و (القادة زراع تلك الحقول البعيدة) ، وكذلك بالقتلة والاحكام العرفيـة ، والعسكريين المتطرفين واللصوص ، انه عالم مليء بمـا يبهج ، وبما يثير اليأس والرعب والاغتراب ولذلك نرى ان الشك والتردد يتحولان الى يقين وتجاوز بعد ان أصبح الربيع واقعا يمتلك حق الخلق والابداع ، وبناء النهارات الجميلة ٠٠ ان الشاعر ما زال واقعا تحت سطـوة الانبهار والاندهاش نتيجة للواقع الجديد الذي بدأ يضرب أطنابه على الارض التي نحيا عليها :

(يا لهـذا التحـرك !
الالتماع الجديد الذي يمـلأ كل الشوارع
يدفق نحـو السماء نوافير ضوء ٠٠)

ص ٢١

هذه السطوة التي ترفض ان ينتهي تأثيرها عند السطح ، بل تبحث عن الينابيع والمصبات داخل النفس البشرية ، حيث الاعماق والاغوار التي لم تصلها (سهام

الفضة) من قبل ، حيث يبدأ التغيير والتجاوز ، وحيث يخلع الانسان عن جسده الزمن المتخشب وغبار الضياع والتيه ، انها الحالة التي تأتي بعد الانفجار الذي نضج واكتمل ، وجاء الينا من دون أن يكون الشاعر وسط أحداثه ولذلك نرى الشاعر يبدأ مرحلة تغيير نفسه ليواكب الاحداث الجارية فوق الارض المقدسة والتي انتجها الانفجار ـ الثورة ، ان الاحساس بالذنب وحالة الندم يكادان يغطيان الشاعر في عدم قدرته على المشاركة في الزمن الذي سبق عملية التغيير ، انه الندم الانساني الصادق الذي يدفع بالانسان الى العبور وتجاوز الاخفاقات والانكسارات ، ان حالة الزيف لا تكشفها الا الحقيقة ، والخوف لا ينتهي الا بالشجاعة ، والسكون لا يمكن أن تطمس معالمه الا بالحركة ، وعندما جاءت الثورة ، جاءت بالحقيقة والشجاعة والحركة ، جاءت بالاضدادلكل الاشياء التي كانت سائدة من قبل ، وظهر على السطح ماكان مختفيا في الاعماق :

(انت تكشف في عمري الغائم زيف حياتي القديمة،
تكشف كل الخسارة والاقنعة .
وانت تدين ماخلي البشرية ،
كل عيوب التسكع في ظلمة النفس ،
وتمنحني كتفا للتوقف
والافتكار .)

ص ٢٢

ان الاشياء لا يمكن أن نحس أو نعرف كنهها الا بمعرفة وتحسس أضدادها ، وهذا ما دفع بالشاعر الى الاحساس بثقل الحياة وعبثيتها في زمن ما قبل الثورة ، ان تاريخنا المعاصر في الوطن العربي بصورة عامة ، والعراق بصورة خاصة ، يعج بالمتناقضات ، وحركات التحرر بمواجهة الاستعمار الاقتصادي والسياسي والثقافي والرجعية والصهيونية ، وكذلك ما حدث في العراق بعد ثورة ١٤ تموز ٩٥٨ من انتكاسات سياسية وفكرية واحتراب القوى التقدمية ، مما أدى بالتالي الى ضياع الثورة . كل هذه الاشياء تركت في النفوس مرارة ووضعت انساننا المعاصر وسط التيه والضياع ووصلت به الى عدم الالتزام وسقوطه بين أحابيل الثقافات الانهزامية والفكر العبثي واللا جدوى والتسكع على أرصفة الواقع المظلم البعيد عن الجماهير وهمومها وتطلعاتها وعذاباتها ..

اذ يمكن اعتبار الفترة التاريخية الواقعة بين ثورتي تموز ١٩٥٨ـ١٩٦٨ من أحرج الفترات السياسية التي مر بها العراق وقواه التقدمية على الرغم من قصرها ، وعلى العديد من الاصعدة ، هذه الفترة التي شهدت أكبر انتكاسة ألا وهي نكبة حزيران ١٩٦٧ بعد النكبة الاولى عام ١٩٤٨ عام التقسيم وقيام الكيان الصهيوني .

ان الشاعر لا يقدم اعذاره أو يظهر ندمه فقط بل انه يعبر عن الالاف بل الملايين ممن تضمهم هذه الشريحة الاجتماعية أو تلك ، وخاصة فئة المثقفين ، وليس على نطاق القطر العراقي وحسب ، بل يمكن القول على نطاق الوطن العربي أيضا . وذلك لوحدة هموم الجماهير العربية ، ووحدة تطلعات القوى التقدمية التي تقودها .

وزمن الثورة لدى الشاعر ليس زمنا كاشفا ومعريا وهادما فقط ، بل انه الزمن الذي يمنح فرص التجاوز والبناء وعدم التوقف عند نقطة ما ، انه زمن الحياة الابدية التي بدأت ولن تنتهي ، وعبر حالة الاسترجاع والعودة الى الزمن الذي مضى ، والعذاب الذي غلف الروح والجسد قدم لنا الشاعر العوالم الداخلية لانسان ما قبل الثورة وما بعدها ..

* * *

ياسين يدقق النظر بما يحيطه :

في الوقت الذي كانت عملية الاسترجاع تتم فيه ، وفي الطرف الاخر منه ، كان العالم الخارجي يمارس دورته وحركته الموجهة وذلك عبر تدخل الانسان الجديد في تغييره ودفعه نحو التجاوز .. ففي الوقت الذي كان الشاعر فيه متداخلا مع نفسه وهمومه القديمة والحديثة متوقفا ، ومتفكرا ، متكئا على كتف الربيع الذي جاء من الحبة الثانية كانت :

(مابين بيتي والافق حفارة
وقطار
وحاصدة ،
ومعمل اسمنت
وشاحنة اثر اخرى تمر ..)

ص ٢٥

فالحياة الجديدة ، الصاخبة ، الضاجة بالحركة ، ما زالت بعيدة عن دواخل الشاعر ، فهي لم تزل خارجة ، لم تدخل بيته بعد ، ولم تملك أبعاد حياته الخاصة بصخبها ، ولم تمسه اهتزازاتها ، انه لم يزل مراقبا ، منتظرا ، ومتوقعا انفجاره الذي سيحدث رغما عنه في الاعماق ، والذي سيمنحه القدرة على التواصل مع مفردات الحياة التي بدأت تاخذ أبعادها المضامين التي من أجلها حدثت وتفجرت ، ان الملامح الجديدة للعصر الذي جاءت به الثورة نراها اينما اتجهت ابصارنا ، وكذلك الشاعر الذي سمع هدير هذه المفردات المعبأة بكل ما يغير وجه الحياة ، ويمحو عنه البثور ، والعتمة ، ويشهد الشاعر كذلك ـ هذي النفوس الجديدة ـ ولكن ياسين طه حافظ على الرغم مما يدور حوله ، ما زال غير مؤثر بالاحداث والتغيرات والتطورات التي فرضت نفسها وما زالت ، انه يتوقف ، ويتلفت ، ويلقي بوجهه لكل

الجهات ، ولكنه يقول كلمته ضمن حالة اعترافية (وأنا/ واقف / في الوسط) ص ٢٧ ·

ان الوسط هنا ليس اندماجا بمكونات الحياة ولا تداخلا مع العصر ، بل انه واقع الحيرة بين التردد والاجتياز ، بين الحالة السكونية والانفجار ، اذ يمكن القول ان الشاعر ، وحتى هذه اللحظة ، ما زال واقفا على الرصيف ، أو كما يقال على التل ، ليس مع هذا السفح أو ذاك ولا يمثل حالة (مع) أو حالة (ضد) ولكنه واقع تحت دوامة المستقبل ، وما سيكون ، يرسم ويخطط ويضع النقاط على الحروف ، ويقرأ ما بين السطور ، ويحاول أن لا تضيع عليه الشجرة ملامح الغابة :

(وافكر فيما يجيء :
انه أبعد مما تصور وجهي ، وما شف
عنه زجاج التوقع ·

واقف في الوسط
واقف بين كل النوافذ
منعزلا وسط الساحة ترصدني الاعين ،
كل النوافذ مفتوحة ومضاءه ··)

ص ٧٢

ان الثورة هنا حالة انقلابية في نفس الشاعر وهذه الحالة تمثل بالنسبة له تدميرا لكل المعادلات غير المتوازنة ، التي طالما كانت تجتاح كل مساماته ، وكذلك أظهرت لا واقعية كل توقعاته التي كان يختزنها للزمن العام والخاص ، بالنسبة له وللاخرين ، انه يقف بمواجهة شيءجديد ليس لهايةعلاقة معهمن قبل ، والتضاد مازال قائما بين الحياة خارج جسده وعالمه والحياة التي في داخله ، وأحلامه الذاتية ، فهو وحيد ، منعزل ، لا العتمة قادرة على أن تجعله يحيا فردا ، منفردا ، ولا هو بقادر على التداخل والتنافذ مع هدير حفارة ، أو صفير قطار ، مع دورة عجلة الحاصدة ، أو مع الابنية الاسمنتية التي بدأت ترتفع ، او مع استدارة عجلة القيادة لشاحنة تمر أثر اخرى ·· ورغم ملامح الخواء والفراغ ، والعبث التي كانت الحياة لدى الشاعر ، وامتلائها بالمآخذ البشرية ، وبقاء شيء منها في حياة الشاعر ، الا ان الواقع شيء آخر ، مختلف ، متضاد ، متحرك ، متغير ، يشطب على نقاط العتمة ، لتحمل مكانها نقاط الضوء ، فالآلة تتحرك ، والتربة تنزع عنها قشرتها وتحتوي (الجذور التي اندثرت) والتي (تملك اليوم فرحتها ـ بالظهور)·· ان ياسين لا يقدم لنا الجذور ممزقة ، متهرئة ، رثة ، تتناوشها الكهولة والعجز ، بل يقدمها :

(خضراء خضراء فوق الصدا
خضراء خضراء تمرح فوق الصدا
متكللة بالفرح
متراقصة بنجوم الصباح ··) ص ٣٢

وهو هنا يذكر بلوركا واحدى قصائده الغجرية التي يقول فيها ـ خضراء ، خضراء ، أحبك خضراء ··· والصورة السابقة تقدم لنا البذرة التي ستصبح غابة بذرة الانحياز المستقبلي الذي سيلتزم به الشاعر الى جانب الواقع الجديد المضيء ، انها اعتراف بالتغيرات التي حدثت ، والتحولات التي طرأت على الجذور ، التي ستدفع بنسغها الى الجذع والاغصان والاوراق والثمار ، والانسان المستظل بها ،والآكل مما يجتنيه منها .. ان الخارطة التي تضم الارض والانسان بدأت تنفي ملامح ، لتحتوي أخرى ، تطمر المطبات والخنادق لتمهد حقولا فسيحة ، وسهوبا وسيعة ، ولذلك نرى الشاعر يهمس لنفسه ، ويراجع ذاته ، ويغير أوراق توقعاته ، معترفا بأن هذا العالم الوليد الذي خلقته الثورة هو :

(عالم ليس ما كنت تعرف
هذا انتباه جديد
هواء جديد
ولافتة تتضاحك احرفها في المهب ··)

ص ٣٣ـ٣٤

فشتان ما بين عالم ما قبل الثورة ، وعالم ما بعدها ، كل له مسيره ، وملامحه ، كل له مسالكه وهمومه ، والاختلاف فيما بينهما ليس اختلافا زمنيا وحسب ، بل تناقضات واختلافات الاعماق والسطوح في كل من الارض والانسان ، وفي دواخل الشاعر بدأت العتمة بالانحسار ، والاقنعة بالسقوط ، وحل الضوء والوجوه الحقيقية محلها ، ومعها بدأت بذرة الانحياز التي ستنمو، لتكون غابة الزمن القادم ، وهذه التحولات ، بدأت تجد لها أمكنة في دواخل ياسين طه حافظ ، وذلك عبر محاولاته للتغلب على ما يحتل عوالمه الداخلية من آثار الماضي وتسكعه في سراديب نفسه المغلقة المعقدة ، فهو يبحث عن بؤرة الضوء ليحتويها ، ويحث نفسه ويدفعها من أجل تجاوز مواقعه القديمة نحو مواقع أخرى تملك أحقية الحياة والقدرة على الاستمرار بالعطاء :

(افترشه التراب الذهب
وتذوق طراوة هذي الحياة
صلابة هذا الغضب
فرح مثلما عشب وشجر
وهج مثلما انجم وزهر ··)

ص ٣٤

فالتحول بدأ يفرض أبعاده ، وثقله على حياة الافراد والتجمعات وعلى العديد من الفئات الاجتماعية · والتحول هنا فكري يتعلق بنظرة هذا أو ذاك للتطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، والايديولوجية لدى جماهير الشعب في هذا القطر ، ولهذا التحول قيمه ، ومضامينه التي جاء بها ، انه الانفجار الذي حدث في الارض المقدسة، ولهذا جاء انحياز الشاعر الى جانبه ـ أي الانفجار ـ التحول · ليكون ضمن الموكب الذي راح يضع بصماته

على مختلف نواحي الحياة ، رافدا اياها بقوى الجماهير ، وقدراتها ، وتطلعاتها . وياسين طه حافظ يقدم لنا الصورة المضادة لما كان من قبل ، فقد حل الخصب محل القحل ، والضوء محل العتمة ، والحركة مكان السكون :

(هو وجه الحياة التي فاجأتني
تتبادل كل الدلالات فيها المواقع :
الحرير المجاعه
القوة الاوبئه
الورود الدخان
والمهابة في موقع الانكسار ،
تتبادل كل الدلالات فيها المواقع ..)
ص ٣٥

لقد بدأت التناقضات والاطراف المتنافرة تغير على مواقع بعضها البعض ، تهشم وتدمر تلغي وتمحو ، انها الحياة التي تولد من الموت ، والذرى التي راحت تحتل خرائط مستنقعات القيعان ، ان ياسين يقدم لنا ملامح الشواطىء الجديدة ، والضفاف التي طالما ابحرت نحوها القوارب والسفن وأفواج السباحين .

ومن هنا تأتي بدايات انحيازه الى جانب الزمن الحاضر والمستقبلي ، اذ تطفح الى السطح ، سطح الواقع الرؤى الحافلة بالحياة الواقفة بكل شموخ ، من دون تردد أو خوف بعيدة ، عن الحالات القلقة ، التي كانت تلف الشاعر والكثير من الجماهير ، ان الوقوف الى جانب الحرير ، والقوة والورود ، والمهابة . وهي ملامح الزمن الذي يغلفنا ويحتوينا هو مواجهة ، وردع ، وانهاء لكل الازمنة الخاوية ، والمدن المنهارة ، وملامحها من مجاعةواوبئة ،ودخان ، وانكسار ، وتغيير الموازين والدلالات ، والمواقع ، ما زال مستمرا ، اذ ان الشاعر ينهي هذه الصورة الشعرية مؤقتا بـ (**تتبادل كل الدلالات فيها المواقع ..**) مؤكدا ومركزا عليه ذلك عبرتكراره ..اذ انالتكرار لكلمة او عبارةوصورة شعرية او مقطع ، ليس الامحاولة منه لايضاح اهمية ما، و لجذب انتباه القاريء لما يريد قوله فالشاعر اذن يؤكد على طبيعة الاشياء المعاصرة وذلك عبر احتلالها لواقعها الحياتية القريبة والملاصقة للانسان ، لقد اكتسب لفعل الداخلي حركة خارجية . اذ ان الشاعر بدأ يجهر بمواقفه ، ويقف داعية ، ومبشرا فارضا نفسه ، دافعا كل أهوائه القديمة الى الخلف ، ملتزما بالبذرة التي ستنمو ، لتصبح غابة أشجار أو غابة من بشر وتحولات :-

(استميح الوقوف عليها
وادفع من دنتي والروح اثمان هذا الوقوف
وابادل افكارها بالعناق الحميم ،
اذكرها بابتداء التحرك
بالانتصار الذي يعقب الانتصار
بالفيضان الذي ملأ الساحل والسفح
بالاوجه البشرية ..) ص ٣٧

لقد بدأ العصر يجد عشاقه المنتمين اليه بقوة تصل حد التزمت والتطرف ، فلا ادرية وعدم الالتزام والعبثية هذه الملامح التي كانت سائدة في زمن ما قبل الثورة في دواخل الشاعر ، لم تعد تجد لها مكانا في زمن ما بعد الثورة ، فالألفة ازاحت الفرقة ، ومواكبة الاحداث والنزول الى الساحة ، راح يبني مدنه الانسانية على انقاض التسكع في عواصم لا ملامح لها ، والالتصاق بالارض التي يسميها الشاعر (الجنة المجزره) بات علامه من علامات انسان التحولات والانتقال من ضفة الصمت والسكون الى ضفة الصخب والحركة . اذ ان التأمل بات استقراء ومن ثم الى بحث ، والنظرة الخارجية لم تعد تكفي ، ولابد من أن يجوس الفرد الاعماق ، ليضع يده على الجذر ، عابرا مسافات الزمان والمكان ، محاولا الوصول الى النقطة التي تحدث عندها الانفجارات ، خاصة الانفجار الاول ، حيث غمرت الاضواء المستديمة سومر ، اعظم بلد في العالم ، والشاعر يؤكد على التاريخ العريق والتراث الذي لم تزل جذوته بين يديه ، فالحاضر لم يكن الا وليد الازمنة السحيقة ، يحمل ملامحها ، ويضيء زواياه بنقاط الضوء الاتية منذ القدم ، والشاعر مصر على أن الارض التي يقف عليها ببدايات التحرك ، بالبذرة ، بالفرح والانتصارات بالانسان ووجوهه

ان هذه الاوجه البشرية ليست تماثيل ولا نصبا ولاقطع اثار محفوظة في المتاحف ، بل انها احفاد اولئك الرجال الذين ملأوا الارض بالحضارات والتي ما زالت تشع بأنوارها ، ان ياسين يحاول ان يضع القرون في لحظه مكثفا اياها عبر ما لم يستطع الزمن أن ينهيه أو يدمره ، يحاول أن يجمع خيوط الضوء مكونا منها بؤرة واحدة من أجل أن يقدم لنا ملامح الزمن الآتي ومدنه والحيوات الانسانية التي تبني عواصمها :-

(استقريء اسرارها المضمرات بين ثنايا الصخور
وامسح كل تراب العصور
عن الثمر الذهبي الذي
يتدلى الى الان من اغصن الزمن الباقية ..) ص٣٨

ان البحث عن الجذور عملية صعبة متعبة ، ولكنها الطريق الوحيدة للوصول الى ما ينمو فوق السطح ، وهي الرد الوحيد كذلك على واقع لا يملك فيه الانسان ضفة أو شاطئا ، والشاعر هنا ، ينقب ، يدرس ، يحفر انفاقا في الزمن والارض ، من أجل الوصول الى الجمرة التي ما زلنا نحس بدفئها ، والتي اورثتنا طوفانا من النيران المتوهجة على الارض : (**الولود التي تعبت من فصول** الولادة والموت / منذ ابتدت قشرة الارض باليبس

واجرت حواراً مع الشمس والمساء) ص ٣٩ فاية أرض يريد ياسين ان يقدمها الينا ، ويضعها بين ايدينا وأمامنا بملامحها الاولية ، انه يبدأ منذ بدء الخليقة ، منذ ان كانت الارض مغمورة بالمياه ، ومنذ أن بدأ الماء بالانسحاب عن البعض منها ، حيث بدأت الشمس تتنافذ مع قشرة الارض ، وتتداخل وذراتها ، ومنذ ذلك الحين والى الآن شهدت هذه الارض الولود الكثير من الحضارات التي قامت ، والشعوب التي اندثرت ، ونهضت مكانها حضارات وشعوب وأمم ، ان الشاعر يوحي ، ويومىء ، ويشير ، ويهمس ، ليقول أشياء كثيرة ، وليقدم تاريخا طويلا عريضا ، رافضا الزعيق ، والصراخ ، من دون ان يعطي ما يوازي تعب حنجرته ، وتشنج عضلات جسده ، والشاعر هنا يتعب القاريء كثيرا ، وعلى القاريء ان يكون نبها ، حادا ، متابعا ، صبورا ، وعند ذاك يمكنه ان يمسك بيه الجمرة التي أراد الشاعر ان يضعها بين أيدينا بل واراد منا أن نبحث عنها ، وننفخ في الرماد ، ونمسح ـ كل تراب العصور ـ عن ثناياها ، وهذا مايدفع بالقاريء الى البحث عن المزيد مما اراد الشاعر ان لايقوله مباشرة ، ويواجهنا به وجها لوجه ، انه يضعنا عند بوابة العوالم لندخلها بأنفسنا ، نلمس ، ونحس ونكتشف اروقتها ، وردهاتها ، حجراتها وسراديبها ، بصمات أصابع الاولين وعرقهم ، وعبرها نشهد الخرائط التي جاء بها المعاصرون ، على الرغم من ان البعض قد يقف عند البوابة متصورا انها نهاية الرحلة ، والمطاف ، وآخر العالم ، معتقدا ، ان هذا هو ما أراد الشاعر أن يقوله فقط ، غير قادر على اكتشاف ما خلف هذه البوابة ، من آفاق ، وضفاف ، وتاريخ ، ووجوه بشرية استطاعت أن تجد لها موقع قدم تحت الشمس .

* * *

ياسين : يشد خطواته ويستعد للتحرك ليشهد التحول

وان كان الشاعر قد وقف من التحولات موقف المتفرج المشدوه ، تتلبسه الحيرة ، ويسلبه التردد انفاسه ، فأنه عندما يمتلك زمام امره ، وقدرته على الفرز ، وامتلاكه للمعرفة التي تمنحه التجاوز ، وعندما ينتقل الى الضفة الاخرى ، ضفة التغيير والجماهير والضوء ، نراه يحمل هما جديدا لا كهمومه السابقة ، بل انه هم البناء والخلق والابداع والعطاء .

(ابدأ فيها ، عليها ، التحرك
ابدأ فيها ، عليها ، السفر
انني الآن أشهد تاريخها
التحول أشهده :) ص ٤١

ان شهادته هذه لم تأت نتيجة للوقوف منعزلا خارج حركة الواقع ، بل انها تنبع من الداخل ،من بين مسامات الحياة نفسها ، بكل ما فيها من تعب ، وهموم ، واحلام ، وتطلعات ، انه يرسم صورة الواقع المتحرك لا الساكن ، المتغير لا الثابت ، ولا يقدم للقاريء حياة صامتة ، بل حياة متدفقة ، ممتلئة بالصخب والدفء ، لا حياة بعيدة عن حركة الانسان وتصوراته ، بل حياة الجماهير التي هي العنقاء المتجددة من خلال احتراقها ورمادها ، فمن خلال عذابات المسحوقين ، والمعدمين يطلع المستقبل نقيا ، ومن خلال الماضي المظلم تنبثق شموس البشر ، فالجموع التي ناضلت خلال السنين الطوال ، وقارعت الاستعمار والاحتلال الانجليزي للوطن ، والتي ضحت بالكثير من سنوات عمرها ، وتلمست جدران السجون والمعتقلات والمنافي ، والتي رفضت أن تحني هامة لعدوها من أجل لقمة خبز ، مفضلة أن تلتهم التراب ، وان تتعرى ، وأن تستشهد في الكثير من الاوقات ، هذه الجماهير صاحبة التراث النضالي العريض ،الذي بدأ منذ اول الدخلاء والغزاة وحتى ثورة تموز١٩٥٨التي منحته الاستقلال السياسي ومن ثم ثورة تموز١٩٦٨ التي منحته الاستقلال الاقتصادي والاجتماعي ، ان هذه الجموع ،هي التي امتلكت زمامها ، وارادتها ، وراحت تبني تاريخها ، ومدنها ، ومستقبلها ، انهم :

(فهم الخاسرون وفي الصدر منهم
حمام وورد
وهم الغالبون وفي الروح عشق
جديد ووعد
وأولاء هم القادمون من كل فج لهذا المصب
الجديد :) ص ٤٣

فالحياة تنزع عن نفسها وعن أبنائها كل ما تيبس من قشور ، والتواصل معها يمنحها طعما آخر ، ونكهة لم تكن من قبل ، والزمن الماضي القريب يقف بمواجهة الزمن الحاضر ، وما يحمله من أمور ، وقضايا ، وتطورات مستقبلية ، حيث كان ويكون الصراع بين قيم مختلفة ، وحيوات تتنافر من جهة لتتجاذب من جهة ثانية ، الماضي بكل ظلامه ، ومجازره ، ولعبه الهمجية ، بكل غرقى الدم والنار والظلمات ، والحاضر وما يحمله من ـ عشق جديد ووعد ـ بكل التئام الصفوف ، بكل الاهتزازات التي تنتظر اهتزازات تعقبها ، انها المواجهة بين زمنين ، لكل منهما قواعده ، وأبعاده ، وطموحاته ، ورجاله ، والشاعر هنا شيء آخر ، أنسان يضج بحياة الجموع ، يسير في وسطها ، ويتحدث باسمها . بعد أن حمل همها ، ورفع شارة التجاوز ، ونبذ التردد ، وهو لا يقف كما كان خجلا ، ممزقا بين الـ (أنا) و (نحن) ، بل نراه الغصن المتشبث بالساق ، والشجرة الملتصقة بالغابة ، وعلى الرغم من ان الشاعر لم يتكلم بصيغة الفعل ، المفرد أو الجماعة ، المتكلم أو المتكلمين ، بل بصيغة الجموع

الغائبـة (يجتمعون ، يلتئمون ، يخترقون) وكـذلك استعماله لاسم الاشارة (هؤلاء هم ـ أولاءهم) كمن يتكلم عن سير الاخرين وهو بعيد عنهم ويتحدث ، ويقدم صورة التحولات ، كمن يقوم بكل هذا من الخارج ، الا اننا ، وبعد أن تحسسنا انحيازه الى جانب التحولات ، وخروجه من العتمة لا يمكن أن نظن به هكذا ، ولا يمكن للشاعر أن يقدم الجماهير ، الا اذا كان واحدا منهـا ، متعايشا معها ملتزما بهمومها وعذاباتها ، وقد أصابه ما أصابها ويصيبها ، انه الصوت وليس الصدى ، يراهم كما يرى نفسه ، وحقيقته هي حقيقة هـذي الجموع ، حقيقة الـ

(هؤلاء) الذين :ـ
(يجتمعون مواكب ، يلتئمون صفوف
يخترقون الزمان العنيد ، توهج احداقهم
في خضم الضباب الكثيف ..) ص٤٣

وهو في ذروة الانتشاء نراه ـ أي الشاعر ـ وكذلك الجموع ، لم ينس ولم تنس الجانب الآخر من الحياة ، الجانب الذي خلفوه وراءهم ، والذي يحاول أن يلتصق بالجماهير ، وان يجد له منفذا ، ليدخل بين الصفوف مفرقا اياها ، وان كان هذا الجانب المعتم كما يريد ان يقول لنا ياسين ، انه لا شيء ، سوى (الضباب الكثيف) ولكن الحقيقة شيء آخر ، هي ان الزمن الذي مضى زمن ماقبل الثورة ،له جذوره ، وغاباته ، له مواقعـه ، وابعاده ، له قادته ومريدوه ، وهو لهـذا ليس بالشيء القليل الذي لا يحسـب لـه حساب ، فالذين اقاموا المجازر ، ونشروا الظـلام ، وأباحوا الدماء ، ما زالوا يتحينون الفرص ، من اجل الايقاع بالتحولات ، انهـم يمتلكون طرقهم في المراوغة ، والزوغان ، وتاريخا طويلا من الدجل ، والكذب ، والتزييف ، فاضافة الى التبشير بالزمن الجديد ، كان على الشاعر أن يكـون منـذرا ومحذرا ، وأن لا يقلل من شأن العتمة ، بل يجب أن يراها بحجمها الطبيعي ، والجماهير يجب أن تقاتل بنفس أسلحة أعدائها ، ولكن بأسلوب جديد ، يمكنها من ان تكون هي المهيمنة ، والقادرة على الضرب في الصميم أو في الوقت المناسب ، قبل أن يفكـر اعداؤهـا بضربهـا ومحاصرتها ، ولذلك نرى الشاعر يقدم لنا الجماهير ضمن اطـار زمنها ، ولم يقدم لنا الا النزر القليل من حركة الواقفين في الجانب الآخـر ، المضـاد ، من رجعيين ، ومستعمرين ، وصهاينة ، وامبرياليين ، قد يكون الشاعر مأخوذا بالجديد ، وبسطوع التغيرات ، وتعملق التحولات، ولذلك اصبح الماضي المعتم ، وملامحه الرثة قزما منكمشا على نفسه ، ان فورة التطورات التي نشرت خيمتها على مساحات واسعة من الارض ، لم تسمح للشاعر ، بأن يضع أبعادا متكاملة للحركة التي تحاول سحب الزمن الحاضر الى الخلف ، ومحاولة خنقـه ، أو تدميره ، أو التقليل من أهميته وابطائه في سيره .

ورغم كل الرياح المضادة ، فان التحولات قد قوي عودها ، وشمخ فرعها ،وتعمقت جذورها ، هذه التحولات التي أصبحت تعطي ثمارها ، وجماهيرها راحت ـ تتعملق قاماتهم ـ ولا ينسـى ياسـين دور الآلة والتقنية ، والتكنولوجيا ، بل يمنحها دورها الكبير ، هـذا الدور الذي لا يمكن لها أن تحتله من دون الانسان ، وهذه الالة ليس عدوا للانسان كما كانت سابقا في الكثير من القصائد الشـعرية للشعراء العراقيين كالسياب مثلا ، والذين كانت المدينة ومدنيتها بالنسبة لهم كائنا خرافيـا مخيفا ، يلتهمهم ، ويقض مضاجعهم ، ويؤرقهم ، ان ياسين طه حافظ حين يتعامل مع الالة يضعها الى جانب الانسان ، في تطلعاته وتجاوزاته ، من أجل خلق الزمن ، والواقـع الحياتي اللذين يبتغيهما :ـ

(انه الانسجام الجديد مع الأروس الجبروت
التي تنفث موج الدخان وتلقى باعماقها
النار والصوت
انه اللحم البشري والقطع الزمنية والقطع
المعدنية

تتواقت
تالف لحظتها
تبدا فعل التحرك
صنع النمو السريع الى الافق ...
والانتشار !) ص ٤٨/٤٩

ان الشاعر متآلف تماما مع هذه الحيوات المعدنية ، التي تسير ، وتتحرك ، وتنهض متالقة ، بحركة من اصبع او كف ، أو قدم لانسان ، فهي الجـزء المكمل لحيـاة الجموع البشرية والذي افتقدته في زمن العتمة ، وياسين هنا يقدم الحديد كمن يقدم زهرة ، فالآلة بنبضها وتكوينها، تهدم لكي تبني ، وتتراجع لكي تجتاز العقبات ، وتتقدم ، تنفث الدخان لتعطي الضوء ، انها المتمم الحقيقي للحياة المعاصرة المبتغاة ، والحياة لم تعد تتحمـل قشـرتها القديمة ، حيث بدأت الانهار تزيح عن طريقها كل ما يعكر صفو جريانها ، ان الشاعر يقول لنا بصورة واحدة مكونة من بضع كلمات ، ماتقوله لنا الكثير من الكتب مجتمعـه **(هو هذا الهدير الذي نقل السلطة / مما وراء السحاب الى الشارع والمصنع والبيت)** ص ٤٩ فأية حياة هذي ، والتي كانت غائبة ،وقد جاءت الآن بكل اثقالهـا ف **(الرسل الثائرون) و (القادة زراع تلك الحقول البعيدة)** لم يأتوا من وراء السحاب ، ولم يجلسوا ، ليأمروا ، بل نراهم ينزلون الى الشارع ، والحقل ، والعمل ، حيث الجماهير الكادحة ، والتي هي الممثلة الحقيقية للسلطة وقادتها حيث العمال والفلاحون ، لقد كانت السـلطة سابقا ، تقف نمورا من ورق ، خلف جدران الاسمنت ، وخلف المناضد في أروقة ، لم تزرها شمس ، أما الان

فالسلطة في الشوارع حيث الجموع البشرية ، في المعامل حيث العمال ، في الحقول حيث الفلاح ، انهــا سـلطة القادمين ، سلطه الذين (يجتمعون مواكب) و (يلتئمون صفوف) وهذا الهدير ــ التحولات ، الهدير ، التغيير ، الهدير ــ *الزمن الجديد ، ليس هو صخبا اليا خارجيــا* بل ان الشاعر يدفعنا الى مواقع أخرى ، لكي نتحسس هديرا آخر اكثر قوة من الهدير الذي كان خامدا أو بعض خامد ، كان بصيص ضوء ، فأصبح شموسا ، انه هدير الدواخل الانسانية (التي مزقتها الرياح القديمة /عبر ظلام العصور) ص ٥٠ ، فالثورة التي ألغت انســان ما قبلها ، خلقت انسانها الذي ظهر بمظهرها ، بعــد ان عاش أزمانا طويلة وسط عذابات (الجحيم) مضغوطا عليه ، مكبلا ، اما الآن فهو يبني (الفردوس) :

(انها تلكم الاوجه النائيات
قد انبعثت ثانيه
تمنح العالم المتهالك اروقه ومصابيح
تمنح عنقه
أزمنة طازجه) ص ٥١

فالجماهير تشيد الزمن الذي تريده ، تصنع ابعاده ، وترسم ملامحــه ، تؤشر لكل منعطف ، تلد التغيير تلو التغيير ، رافضة التوقف ، أو الابطاء ، مانحة الحياة تألقها الذي تحب ، غير قابلة بشيء سوى العطاء ، والخروج نحو أفاق فسيحة ، لا يحدها خندق ، أو جدار ، لا تحمل آثار مجزرة ، أو بقايا ظلمات ، انها خلق جديد ، وهــذا التحول بات هاجسا يلازم الشاعر ، ويلتصق به ، مكونا واياه عالما متماسكا ، غير متنافر ، يعتمد التداخل والتنفذ فيما بينهما قاعدة صلبة ، يتحرك عليها نحو أبعاد أكثر الفة ولينا ، انه يحسها اينما ذهــب ، في الوجـــوه ، والايادي ، في صوت المحركات ، في زحام الشوارع ، ٠٠ والشاعر يعيد العلاقات القديمــة التي ما زالت تمتلـك بعض ضوئها ودفئها ، بعد أن يزيل عنها ما علق بها من طحالب ، وتقرحات ، مزيلا عنها جلدتها الميتة ، مفززا اياها ، ونافخا فيها من روحه ، وهو ــ أي الشاعر ــ لايبني قيمه هذه على رمل ،أو في فراغات ، بــل عــلى أرضية جديدة ، وذلك بعد أن يكشف عن وجـه الزمن الذي يربط ما بين التاريخ القديم وتاريخنا المعاصر ، بين التراث الذي أضاء مساحات واسعة من تاريخ الانسانية وبين رموز وملامح ما استجد من عناصر تحاول أن تكون لبنة في بناء الحضارة الانسانية الآنية والمستقبلية ، فهو يؤكد على النقاط المضيئة ، وعلى الذرى التي يحتويهــا تاريخنا العربي ، من أجل تجاوز الانكسارات ، والاخفاقات الحادة سواء كانت هذه ضمن مسار التاريخ القديم أو المعاصر ، ان الاوضاع الجديدة التي راحت تضع ملامحها على الخريطة الجغرافية ، والبشرية للوطن ، وقدرتها على تجاوز أبعــادها نحــو ابعــاد وأفاق مستقبلية ، تمتلك مواصفات مغايرة اكثر انسانية ، ان هذه الاوضاع خلقت لدى الشاعر ، اضافة حالة التجـــاوز للماضي ، حالة الاحساس بالندم ، والشعور بالذنب ، وذلك لما فاته من زمن كان عليه أن يمتلكه منذ البدء ، أي بدء التحولات ، وبدء الانفجار ، هذه الحالة ، تدفع بالشاعر نحو جوانب جديدة ، نحو تجاوزات *اكثر عمقا* ، *واتساعا* ، *وذلك* للتعويض عما فقده ، وتدفعه نحــو التعلق أكثر فأكثر بالتحولات الجـارية والتغـيرات التي حـدثت وما زالت تحدث ، ولذلك نرى ياسين لا يعرض الواقع أو يقـدم كشوفاته المستقبلية فحسب ، بل يعمد الى سحب الماضي بكل همومه ، وأحلامه ، ووضعه أمام الحالة الجديدة ، التي يحياها مقارنا فيما بينهما ، محـاولا أن يستشرف التخوم التي يهوى أن يصلها ، ويحلم بهــا ، يريد ان يتداخل والثورة أكثر من قبل ٠ أن يكون هو الثورة ، والثورة هو :

(لم لا يلتقي
الدم بالنسغ
والوجه بالشمس ،
وترتشف القوة أرواحنا الموهنه ؟) ص ٥٤

انها محاولة لخلق استرجاعات زمنية وحياتية له وللاخرين مستفيدا من تكنيك الفن القصصي من أجـل خلق عملية دفع وتجاوز ، لما كان يغلف الحياة القديمه ، وهذا التوقف المؤقت عن تقــديم الحاضر ، ومحــاولة الامساك بالزمن الذي مضى ، والتوقف هذا يمنح الشاعر شحنات جديدة ، لما يقدمه من عملية انعدام الموازنة بين الذي مضى والذي سيأتي ، ابتداء بالزمن والارض والالة والفكر وانتهاء بالانسان ، اذ يتمكن الشاعر عبر هــذه الحالة ، الامساك باللحظة الضرورية التي تستطيع أن تستجلي أفاقا قادمة تمتلك قربها الذي لا مناص منـه بالنسبة للانسان والتحولات والتطورات ، انه ينظر الى الخلف البعيد ، بعدم الرضى والغضب ، هذه النظرة التي تحمل اشمئزازا من المجازر ، وكرها للغــرق بالدم ، وحقدا على الظلمات ، فالواقع يصرخ مناديا الشاعر ــ اذا اردت ان تحب بقوة فعليك ان تكره بقوة كذلك ــ ان طرفي المعادلة ، الحب والكره متوفران في الكثير مما يريد ان يقوله الشاعر ، ولكن ليس بصورة سطحيــة ، بل في الاعماق من دواخله ، فهو لا يقول لنا اني أحب أو اني اكره بل اننا نرى هذه المعادلة ، ونسمعها ، ونشمها ، ونتحسسها ، من دون أن نمسك بأيدينا أيا من طرفيها ، انه يوحي ويومئ ــ كما قلنا سابقا لايصــرخ في وجوهنا ، ولا يخطب فينا ، وهــو يستفزنا من حيث لا ندري ، ويفزز فينا كوامننا من دون أن نعلم ، انهــا المهمة السهلة ــ الصعبة ، التي يقـدم عليها الشاعر ، ويوفرها في كتاباته هذه من دون خوف أو تردد ، ومن دون مواجهة حادة مباشرة ، مسطحة ٠

* * *

ياسين : يعاود الرحلة بعد التوقف

ان ياسين يخرج من سراديب الماضي ليطـل على صفاء الحاضر ،وليتداخل مزهوا مع توهجات واقعـه المعاصر ، وان كان يمنح ما مضى لحظة ، فأنه يعطي الزمن الذي يمتلكه ، والذي أمامه عصورا ، وأزمنة ، ومباهج ، فمفاتن الجموع ما زالت تحتويه ، وتضع أمامه الواقع الذي كان حلما وكذلك مشاريع احلام جديدة ، فقـد تكسرت القواقع ، وتهدمت القماقم ، وبان انساننا المعاصر عملاقا ، ماردا :ـ

(الجموع تجيء مزهوة بالاغاني الجديدة واللافتات،
تنطلق الآن صيحات تدشينها الطرق الصعبة
والارجل الموثقات ، التي انطلقت ، تزداد عنفا
تتحدى وتزداد عنفا
الهتافات تزداد تكبر
والشوارع تزداد تكبر .) ص ٥٥/٥٦

فالعراق لم يعـد كما كان في الفترة التي تتوسط ـ الحدود القديمة ... والعصـر ـ بل بات الساحة الممتلئة ، بالغيوم وبالرعـد ـ بالصهاريج ـ بالتواريخ والسير الصعبة ، والانبعاث ، والشاعر محـاط بكـل الاشياء التي تثيره وتدفعه نحو الحديث عنها ، والالتزام بها ، والوقوف الى جانبها ، ولذلك نرى الشاعر يحاول جاهدا ، ن يضع أمام أبصارنا وفي دواخلنا الكل ، وذلك عبر ابرازه ملامح الاجزاء ، وان يعطينا اللحظة المكثفة لسنوات بل لعصور ، ويجعلنا نمسـك بالبدايات لكي نصل الى النهايات ، ويمنحنا الخطوط الخارجية للاشياء ، لنضع نحن الملامح والابعاد والالوان ، ونملأ الفراغات ، لكي نتمكن بالتالي من اكتشاف ما نريد اكتشـافه وأن نضع أيدينا على مكمن الحركة ، ونحتضن الشرارة التي ستكون النار القـادرة على حـرق كل الاشياء الرثة ، والعفنة ، والمتبقية من أزمنة التواريخ القديمة والحديثة .

فالعراق لم يعـد كمـا ارادوه ، مزرعة للملح ، وخرائط لامراض التخلف ، بل صـار بؤرة للاشعاعات التي ـ تزداد وتكبر ـ وأصبح مسـتقرا لـ (رجفـات المحرك / صوت الحوادل والرافعات) ص ٥٧ .

والشاعر اذ نراه غارقا حتى اذنيـه بالتحـولات والتطورات ، وعمليات التغيير ، لكنه لم ينس أن امواج هذا الزمن لم تعد تجري بعيدا عن تيارات العصر، وحركات التحرر وبناء الشعوب لمستقبلها ، اذ ان التيـار الذي جاءت به الثورة يصطف مع تيارات انسانية أخرى ، من أجل بناء الحضارة البشرية ، حضارة البنـاء والتقدم ، حضارة الانسان الذي يمتلك نفسه ومستقبله اضافة الى ماضيه ، حضارة الدفاع عن بنـاء الانسـان الحـق والاستقلال ، ورفض استغلال الانسان لأخيه الانسان .

(رحم واسع يتفتح للثورة البشرية
لانهيار القلاع العتيقة حيث تقوم
المصانع بالقرب منها
حيث تقوم المحطات
حيث قامت هذي الجسور
التي
تتقوس فوق انبساط الزمان !) ص ٥٨

والحياة لدى ياسين ليست لونا واحدا يغطي هذه الحقبة أو تلك ، من هـذا التاريخ أو ذاك ، ففي أحلك الفترات ظلمة ، كانت هناك بعض بؤر الضوء ، وفي أكثر العصور اضاءة وزهوا هناك العديد من النقاط المظلمة التي ما زالت تحمل بصمات الزمن الذي أراد أن يغتال الانسان على هذه البقعة من الارض أو تلك ، فالتناقض متوفر ، والتضاد قائم ، والتنافر موجود ، فأن كانت هناك قيود فهنا انطلاق ، وان كان هناك بنـاء فعملية الهدم التي لابد وأن تكون قائمة الى جانب البناء الجديد هنا . والشاعر هنا يتحرك بوعي ، يتعامل مع الواقـع وفق مفهوم جديد ، لا يدع التفاؤل يأخذه بعيـدا من أرضية الواقع ، ولا يمنح حزن الماضي وآلامه ، تأثيرات مضخمة ، خوفا من أن تسحبه اليها ، وتنسيه جمـال الحاضر وحلم المستقبل ، بل هـو يحاول أن يجعل من الماضي سببا للامساك بالحاضر ، لا الابتعاد عنه ، والتنكر له ، ودفعه الى الاعمـاق المنسية في دواخله ، وهـذه التناقضات لابد لها من أن تخلق جماهيرنا ، وتعزز قيمها الجديدة ، فالطبقات المسحوقة والكادحين هـم أصحاب المصلحة في هذه الشلالات من التحولات الموجهة لا العفوية، وهم الذين يخلقون عالما مميزا على انقاض عالم قـديم لا انساني ، حيث كان حجر الرحى يطبق عليهم ممتصـا دمهم ، جاعلا اياهم ينزفون قوة عضلاتهم ، وياسين هنا يتباهى بهم ، ويزدهي بعرقهم ، ملتصق بأحلامهم ، وهم لديه :

(جيوش انتصار
عواصف
بدء
الربيع ...) ص ٥٨

وكذلك هـم مادة الثورة ، بهم تبنى ، وبهـم تستمر ، ولذلك نرى الشاعر لم يضع في خلده ان هذه القوى تهدم كل منخور لكي تبني فقط بل جعلهـا ـ اي القوى ـ تدافع أيضا عما تحققه ، فعمليتا الهدم والبناء تسيران والى جنبهما يسير الدفاع عن الحلم الذي تحقق عبر الواقع الجديد الذي خرج من بين ركامات العذاب ، ورماد الماضي ، وكذلك نرى الشاعر يجهد نفسه كثيرا لكي يحول الشعارات السياسية والفكرية الى شعر عبر عملية صعبة ومعقدة ، لا العكس أي انه لا يعمـل على تحويل الشعر الى شعارات وهتافات كما هو الحال مع الكثيرين من الشعراء الذين يقعون في هذا المطب الذي

يحيل القصيدة الى مجموعة فجة من اللافتات والشعارات، والتي بها تفقد القصيدة قدرتها في الاحتفاظ بفنيتها وميزتها الابداعية ، وقدرتها على البقاء عبر الزمن ٠

ان الربيع الذي جاء من الجهة الثانية ، والذي لم يصدق الشاعر في البدء بكل الاشارات التي كانت تنبيء عنه ، والذي راح – يحتل كل النهار – هو نفس الربيع الذي صار :

(يغمر كل الحقول ، وكل السهول التي يبست
والسهوب التي مزقتها وحوش القحط
وهي الخضرة تنفذ من بين قضبان هذي الصخور)
ص ٦٣

وهو – الفيضان العظيم – والحياة الجديدة ، وزمن التحولات والتغيير ، لقد تهدمت كل الاسوار واجتاحت الآفاق كل المسافات ، وما عاد الانسان وحده ، هو الذي تجاوز خنادق الخوف والتردد ، بل نرى ان جميع الحيوات تحاول نزع فصول السبات عنها ، والتخلص من اردية النوم وحالة السكون التي تصل الى حد الصمت والموات ، والحياة الجديدة اضحت تفرض نفسها على كل ما يقع تحت يدها ، وتغزو حيوات كل من يتحرك تحت خيمتها ، متجاوزة كل الانكسارات والمخاضات الصعبة ، انها تحاول ان تضع بصماتها وملامحها في كل زاوية من زوايا الارض وما عليها ، وفوق كل وجه من هذه الوجوه البشرية التي لم تعد تطيق حالة الانكماش ، فزمن الهدير يكتسح كل الجدران ، ويزيح عن طريقه كل ما يوقف موجة ، أو ينتهر ينبوعا ، و رافدا ، انه فيضان الذين يجتمعون مواكب ويلتئمون صفوف) ، انه انبثاق (الأوجه النائيات) التي (انبعثت ثانية) ٠

ان ياسين طه حافظ لم يقدم لنا وضعا حياديا يتمسك به – كما كان في البدء – وذلك لان العوالم التي يتجول في شوارعها ، ويسكن بيوتاتها ، ليست ببعيدة عنه ، بل هي مزروعة في دواخله ، ولذلك نرى اثره أينما اتجهنا ، ونسمع صوته في كل مجال نحاول أن نكتشف ملامحه ، ونجتاز عتباته ، وسبب هذا كله هو أن الشاعر لا يتحدث الينا عن نفسه ، معزولا عن الجمع ، بل انه يقدم عوالم الاخرين عبر قنواته هو ، وذلك عبر عملية تمازج ، واندماج ، وتداخل بين الكل والجزء ، والعام والخاص ، بين الفرد والمجموع ، وهذا ما يمنح ما يقوله سمة التحدث باسم العصر ، والتحولات ٠ والتغيير يحدث في عرف الشاعر لا ليتوقف عند نقطة معينة بل من أجل أن يخلق حالة تغيير جديدة ، وذلك عبر سلسلة طويلة لا تنتهي من حالات التجاوز والخلق

(نحن سبقنا الكثيرين في المد وهذي
حدود التوقف للبدء ثانية ،
للمواصلة الحرة الثانية ٠) ص ٦٦

وياسين هنا يمنحنا فرصة للمراجعة ، والتعرف على دقائق المسافة ، التي تم تجاوزها ، من أجل معرفة ما تبقى لنا من هذه المرحلة أو تلك ٠ اذ ان الجماهير وتحولاتها يجب أن تتزود بالحذر والحيطة واليقظة ، اضافة الى ضرورة خلق عملية اصرار تمنح زمننا ملامح تخطية لما مضى ، ولانساننا القدرة على الاضافات المستمرة والحاملة للسمات الافضل ، والتي تؤكد أبعادها وما يميزها ، وذلك عبر امتلاكها لتطلعات انسانية ، وهموم حياتية ، ما زالت الجماهير تسعى لتثبيت قيمها ٠

غابات ياسين الساكنة توقظها لحون الزمان الجديد

ان التوقف الذي اشرنا اليه يمنحنا ويمنح التغيير القدرة على المواصلة ، كما يمنح الشاعر أيضا القدرة على امتلاك الشعر ، بصوره وتراكيبه ، وبما يحتويه من امكانات التعبير عن تناقضات الحياة ، وذراها المضيئة ، وانكساراتها المعتمة ، حيث سكون الطبيعة وما تحتويه ، كائنا حيا ، ينمو ، ويتعملق ، تتداخل هي – أي الطبيعة – والشاعر، يتنافذان ،مكونين عالما متماسكا ، اذ يخلقان معادلة طرفاها ، هما ، الشاعر والكون ، الشاعر والتحولات ، الشاعر والجماهير ، الشاعر والتجاوز والخلق والابداع ، فتراكيب الطبيعة من شمس ونجوم ، ومياه ونخيل ، تتحرك ، تغير مواقعها ، تفرش أشعتها وظلالها على كل من يقف على الارض قويا ، شامخا ، فالشجر يحتفي بالنجوم ، وما عاد الماء معادلة كيمياوية ، بل أصبح افراسا من فضة تصهل وتتراكض ، فالواقع الجديد يدفع بالشاعر الى ان يقول كل ما عنده من دون تردد أو خوف ، والشاعر يحاول أن يصب كل ما عنده في كلمة واحدة عبر صورة واحدة ، في قصيدة واحدة ، ولكن الواقع أكبر ، هذا الواقع الذي اورث الشاعر الانشداه ، والانبهار ، والدهشة ، هو نفسه الواقع الذي منحه الفرح ، والقدرة على ايجاد ذاته وتخلصه من ظلمة الزمن الماضي ٠ الذي لم يكن الشاعر فيه سوى عمر غائم يغلفه زيف الحياة القديمة ٠ فحياة الشاعر الآن نراها مشبعة بالزمن الحاضر والمستقبل ، انه يناشد (لحون الزمان الجديد) فيتغزل بها كما يتغزل العاشق بحبيبته ، وهو عاشق حقا ، هذي الحياة التي لا تمنح نفسها ، الا لمن يشيدها ، ويعطيها الشيء الكثير من عرقه ، وجهده ، وحبه ٠٠٠

(وانا مترع هذه الساعة بالخصب والطاقة
يغمرني وهج ساطع وربيع كبير
يتدفق شوقي عبر الوجوه ،
أتوقد حتى أحس بضوء الخلايا) ص ٥٧

ان ياسين طه حافظ يصر على انه جزء من الحياة

التي راحت تمتد أياديها في كل الاتجاهات وبأبعاد عميقة، ولمسافات بعيدة ، فالشرارة التي تصيب الواقع ، لابد لهامن ان تمس الشاعر وتحيله الى كتلةمن التوهج، الذي يعم الانسان المعاصر ، الذي راح يتألق ، ليتناسب ، وليتسق ، مع معطيات زمنه ، ويواكبه ، ويتألق مع حرائقه .

(انها الرغبة الكامنة
تتحول عندي هذا النهار حمامة حب
تتارجح في سعفة النخل
وقد تشتهي ان تحط
على كتف الشاحنة !) ص ٧٦

والانسان ـ الشاعر هنا ممتلىء بكافة الحيوات ، التي تخوض الواقع ، تتجمع من حوله ، انه مستعد لان يكون المنبع ، والمصب للاحلام الجميلة ، أن يكون الجسد الذي يحتوي على ثراء الحياة ، وتدفقها ، ويجمع بين يديه فيضاناتها ، وهو مغرم بموسيقى الالات ، بحركتها يرسمها كما لو كان عاشقا ، يستمع لكل دقاتها ، ويتحسس نبضها ، ينظر اليها كما لو كانت طيرا أو نخلة بساتين ، وغابات ويتكلم عن (القطع والطبع والقلع والردم والسحق / والصب والفتح والغلق والضرب والصد) كما يحلو له أن يتكلم عن خرير مياه ، أو شدو البلابل ، ولكن الواقع لدى الشاعر كل لايتجزأ ، ولذلك فان جميع جزئياته تمتلك الشاعر ، فلا يقدر أن ينتزع الآلة من على الارض ، بل أن الوحدة المتكاملة يقدمها لنا ياسين طه حافظ بكونها اقطابا ثلاثة ، تتوزع على الانسان ، والطبيعة ، والآلة ، حيث تكون هذه الثلاثية العالم الذي يتحرك داخله وفوقه الفرد والمجتمع المعاصران ، من دون أن يحسا بغربة أو اغتراب بل ان الانسان لدى ياسين لايمكن ان تكتب له الحياة بعيدا عن الحادلة ، أو الشاحنة ، أو الحافلة ، انه الانسان المعاصر ، انسان السبعينات ، لا الاربعينات والخمسينات وما قبلها ، حيث كان الانسان فيها يحمل كرها وبغضا وخصاما للآلة ، ولصوتها ، وذلك تبعا للظروف الاجتماعية والاقتصادية ، والسياسية ، التي كانت سائدة في ذلك الوقت ، اذ ان الالة كانت تحول من قبل أصحاب المعامل والمصانع الى جهاز يسلب العمال ما ينتجونه ، وكذلك كان صاحب الالة يبتغي زيادة الانتاج على حساب قدرة العامل وامكاناته الجسدية والعقلية ، وعلى هذا الاساس كان العامل ينظر الى الالة كما ينظر الى المستغل ، كخصم ، وكغريم ، وكعدو ، اما الان فقد انقلبت الآية ، وباتت الآلة أداة بيد العامل من أجل توفير فرص الحياة الافضل له وللآخرين ، ان الرفض السابق للآلة كان رفضا لحضارة الغرب المستعمر ، حضارة الاستلاب والاستغلال والاستعمار ، اما الان فان الآلة بيد الشعوب المناضلة وقواها التقدمية ، هي عملية بناء حضارة انسانية بعيدا عن الاستغلال والجشع وطمع أصحاب رأس المال .

ان عطاء الشاعر بات حياة له ، مكونا ابرز ملامحه ، التي تملكها منذ اللحظة الاولى لتخلصه من عبث الحياة ، وحصوله على التجاوز والخلق ، وحدوث ما لم يحدث سابقا ، الا وهو التداخل مع الاخرين والتنافذ واحلامهم وهمومهم ، انه الان خلق جديد ، مكملا الانسان العراقي الذي عاش قبل آلاف السنوات ، انسان سومر التي غمرتها الاضواء المستديمة ، انه يعانق مفردات الارض والفضاء ، لا هربا من الواقع ، بل احتفالا بالتوافق الذي بدأ ينمو ويكبر ما بين الواقع المعاصر والطبيعة .. اذ ان التحولات وخاصة على المستوى التكنولوجي لم تأت لكي تقضي على جمال الطبيعة ، أو لتشوه الحياة وهدوئها ، وتدمرها ، بل جاءت هذه التحولات لتعزز وجودها وتزيدها نبضا وحيوية ، فهذا الاتساق الجديد . بين مكونات الكون منح الحياة دماء دافئة ، وملامح متميزة ، وزمنا متحركا ، وهذا الاتساق لم يحدث على السطح فقط ، بل مد جذوره الى الاعماق ، الى دواخل الجماهير ، ليكتمل توافق الحركة الخارجية والداخلية لكل من الانسان والآلة والطبيعة ، وياسين يمتلك احاسيس متكاملة لما يدور في ذاته وما حوله ، انه الاحساس بشرعية الحياة ، وضرورة ممارستها الى اقصى الحدود ، وأبعد النقاط ، شاطبا بذلك على كل دقائق الحياة القديمة ، التي تقر اللاادرية واللا ابالية ، وتقف فوق أرضية متخلخلة يغلفها الزيف والعدم ، وتملؤها الاخفاقات والانكسارات الفكرية والايديولوجية .

ففي المقطع السادس عشر من (النشيد) يحاول ياسين أن يحول الزمن الذي يعيشه والنفس التي يمتلكها ، الى صور وتراكيب شعرية ، فلديه الشيء الكثير من الاحلام والزهو ، من التطلعات والتألق ، ومع ذلك فهو يقدم لنا كشوفات موحدة ، وصورا مستقبليه يكون محورها الانسان ، والخلق ، والابداع ، والتجاوز .

(نفسي مع الطير في الطيران
نفسي مع النخل يعلي القباب يذهبها بالرطب
نفسي تدور مع القايش في فرح الميكانيك ،
نفسي تسلق تلك السلالم
مع عامل الكهرباء
ونفسي مع القبلة في السر خلف المخازن ...)
ص ٨١

انه صورة الانسان المعاصر ، والذي يحمل بذورا لما يجب أن يكون عليه انسان المستقبل ، هذا الانسان

الذي يقدمه لنا ياسين هو غير الانسان المستلب روحيا وجسديا ، كما هو مع الانسـان ـ الاله الذي يريد أن يخلقه مجتمع رأس المال ، بل هو الانسان المتفاعل مـع الواقع ، انسان المجتمعات والشعوب والامم التي تبني عالمها ، حيث يكون العمل واجبا لا سخرة ، أو عمليـة استلاب ، أو من أجل المعدة فقط ،

(يتقدم يصاعد مجد النبات !
يتقدم يصاعد مجد البشر !
وتدور تدور المكائن
وكلي منغمر في العراق !) ص ٨١

فالثلاثية التي اشرنا اليها سابقا ، الطبيعة ـ الآلة ـ الانسان ، تكون الذروة التي يفجرها الشاعر ، فهو لا يفاجؤنا بالنهاية أبدا، وذلك لانه يعتمد على تصاعد القصيدة الهادىء العقلاني لا الانفعالي المتخبط ، وكذلك تعتمد هـذه الضربة الاخيرة ـ الذروة على مدى اقتراب القاريء او ابتعاده من وعن الهموم والطموحات التـي طرحها الشـاعر عبر سـير القصيدة والتناقضات التي احتوتها منذ البدء وحتى النهاية ، وكذلك تعتمد على أكثر من قراءة متأنية ، فاحصة ، دقيقة للقصيدة بأكملها ، يحاول القاريء أو المتتبع من خلالها خلق عملية الربط بين الاجزاء ، أو الوحدات ، أو التكوينات التي تعتمدها القصيدة ، ومن ثم تجسيد الصـورة الكليـة للواقع والارضية التي تتحرك القصيدة عليها ومن خلال هـذا الواقع . والا فان قراءة عابرة غير دقيقة لم ولن تمنـح القاريء لذة الاكتشاف وتلمس التجربة .

لماذا كتب ياسين نشيده ؟

بعد هذه السياحة الطويلة بالنسبة لحياة الافراد ، والقصيرة بالنسبة لحياة المجتمعات والتحولات نجـد ان هناك أكثر من مبرر لكتابة قصيدة بهذا الطول تملـك مواصفات خاصة وملامح متميزة ، اراد لها الشـاعر ان تكون كذلك ، ووفق مفهوم جديد في مرحلة تختلف كل الاختلاف عن المراحـل التي سبقتها ، وأولى هـذه المبررات هو ـ ان الاعمال الادبية لم تكن سوى وليـدة الظروف المحيطة ، معبرة عنها ، وعاكسة ملامحها ، سواء كانت هذه الظروف اجتماعية ، أم اقتصادية ، أم فكرية وسواء كان هذا الظرف قد حدث في زمن العتمة أو فـي زمن البهجة ، وثانيها : هو ان عمق التحولات والتغيرات لابد لها من أن تفرز الادب الذي يعبر عنها ، ويلتـزم بها ويؤرخها ، واضعا اصبعه على نقاط الضوء ، ونقاط العتمة ، قادرا على رسم الحياة الجديدة ، وفق معاييـر جديدة ، وثالثها : هو ان حركة المجتمع بصورة عامة ، والجماهير الكادحة بصورة خاصة ، لها ادبها وفنهـا الذي يستقي منها قدرته التعبيرية ، عـبر وقوفـه الى جانب تطلعات الطبقات المسحوقة وأحلامها ، ودفعهـا نحو التجاوز والخلق والابداع ٠٠ اضافة الى العـديد من العوامل التي تقف الى جانب الاديب من أجـل ادب يواكب المرحلة ، ويعبر عن حركتها عبر اشكال عديدة ، ومنها القصيدة الطويلة ٠

اذن فنشيد ياسين طه حافظ ، له مبرراته ، وكذلك له هواجسه التي من أجلها تمت كتابة النشيد ، وكذلك فقد استطاع النشيد أن يضيف قيما جديدة للمحاولات التي أقدم عليها العديد من الشعراء وذلك عبر تناولـه لهموم تكاد تكون متفردة ، من بين الهموم التي تـم تناولها في قصائد الشعراء السابقين ، وللمتتبع للقصائد التي كتبها ، السياب ، والبياتي ، وأدونيس ، يلاحـظ ان هذه الاعمال ، أما انها قد تناولت أحداثا تاريخيـة أو أشخاصا ، كما هي الحال مع أدونيس في (صقر قريش) أو البياتي في (الذي يأتي ولا يأتي) أو السياب في (حفار القبور) و (المومس العمياء) اذ تناولها السياب في تينك القصيدتين وقصائد اخرى نماذج فردية تمثل شرائـح اجتماعية مقهورة ومسحوقة وموقفها من الحياة والموت والكون ، وان كان أدونيس والبياتي قد استفادا مـن الرموز والاقنعة التاريخيـة ، فأن ياسين يتميز عـن الاخرين ، من انه قد تحدث عن العصر والتحولات وحركة المجتمع ، مستندا بذلك على تراث يمتد عميقا في التاريخ والارض ، وعلى هذا الاساس يمكننا أن نقول بأن ياسين استطاع أن يقدم لحركة الشعـر وللقاريء نشـيدا ، متميزا ، يمتلك القدرة على الاضافة الجديدة والجـادة لمجمل التجارب السابقة لكتابة القصيدة الطويلة ٠٠٠ أضف الى ذلك هو ان النشيد استطاع ان يمتلك ملامح واضحة من العمل الدرامي معتمدا على تصعيد حالـة الاحساس بالواقع واستمرارية الحدث من أجل خلـق الذروة عبر انتقالاتـه الزمنية بين الماضي السـحيق والحاضر وما بينهما وكذلك المستقبل ، ومن ثم انتقالاته ما بين حواريات الدواخل (أي دواخله) والواقع الخارجي مؤكدا على الصراعات التي حدثت وما زالت تحدث ، ما بين القديم ـ لا لقدمه بل لعتمة بعضه ـ وما بين الجديد ، وكذلك ما بين قيم الثورة والتغيير ، وقيم ما قبل الثورة والصمت الذي يصل الى حد الموات ٠٠

ان ياسين طه حافظ استطاع عبر ـ نشيده ـ أن يعزز فينا هواجسنا وكوامننا ، ويدفع بأحلامنا نحـو أرض مستقبلية واسعة لا تعرف الجدران المانعة للشمس والهواء وآفاق الانسان الجديد ٠

حين تركنا الجسر

رواية عبدالرحمن منيف

☐ ناجح المعموري

صدرت للدكتور عبدالرحمن منيف روايته «حين تركنا الجسر» بعد أعماله الاشجار واغتيال مرزوق ، قصة حب مجوسية ، شرق المتوسط . و «حين تركنا الجسر» رواية مبنية على حدث قصصي صغير ، لا شيء فيه قابل للامتداد والتشعب بصفات ومميزات الرواية التي تتسع فيها المجالات وتتعدد وتلتقي مع بعضها ، لتمنح الرواية قدرة أكبر على النمو . وبالرغم من حجم رواية «حين تركنا الجسر» الا انها تظل أقرب الى القصة منها الى الرواية .

فالحدث الاساس والمركزي في الرواية ، هو البحث عن الملكة التي هي «طير البط» والملاحقة هي العصب الدرامي فيها .

فالبحث عنها وتحمل المشاق والمتاعب والمغامرة احيانا واسترجاع الذاكرة بمخزونها الضخم ، قد خلق بؤرة درامية في الرواية ، وهي الميزة الفنية العالية جدا في العمل . وقد استطاع الدكتور عبدالرحمن منيف من خلالها أن يعقد صلة بين عمله والقاريء وارتبط كل منهما مع الاخر ، حتى باتت القضية الذاتية في البحث ، قضية عامة . وهذا جانب مهم عند الروائي منيف ، يمكنه من جعل الخاص جدا ، عاما ، وقريبا للاخرين ، اكثر من قربه للخاص المحدود .

فالبحث عن (البطة) الملكة ، على امتداد العمل الروائي ، كان بحثا عن الخلاص ، الخلاص الاجتماعي واحيانا يتحول الخلاص الى بحث عن المطلق ، وتحقيق خلاص روحي ، عن طريق التركيز الاكثر شعريا على ما هو غير مرئي ومعروف ، حتى ندرك بأن عبدالرحمن منيف في بعض المقاطع ، يخاطب قوة ليست كائنة امامنا ، قوة واقعية . فزكي النداوي ظل طيلة الرواية شخصا باحثا ، تكثفت همومه الذاتية ، وبالرغم من ان بعض الاراء التي كتبت عن الرواية اشارت الى انها رواية تناولت هزيمة حزيران ، وحتى منيف اشار في مقابلة له الى انها عن الهزيمة ، لكننا لا نلمس اثـ ـرا لذلك . بل ان الروائي يشير الى ما ذكره اشارة خاطفه.

وتوحي الاحداث مرة او الصياغات اخرى الى ان الرواية عن الهزيمة . وليس هذا في حين تركنا الجسر فقط . بل في عمله الاخير النهايات ، التي هي الاخرى تشير مرات بسرعة الى حزيران والحرب والهزيمة . واعتقد بأن ذلك لا يكفي لجعل العمل عن حزيران .

لان شخوص العملين «حين تركنا الجسر والنهايات» شخوص لا ترتبط مع الهزيمة اجتماعيا وسياسيا ، ولا حتى في تكوينها النفسي . وتأثير الهزيمة في ذلك ، ودفعه للاتجاه الذي يتوافق مع المردودات السلبية لنتائج الهزيمة في (٥) حزيران .

اي ان الشخوص بنت زمن ، وبيئة لا شيء يربطها مع حزيران ، ويقربها لجو الهزيمة ، وربما تتاح لنا فرصة اوسع للحديث عن ذلك في العملين الروائيين لكننا نؤكد بأن قضية البحث عن البطة ، الملكة ومطاردتها مع الكلب وردان هو في الحقيقة البحث عن المدينة المفقودة ، او عن الهدوء والاستقرار والحلم الرومانسي الذي نرسمه في الذاكرة ، لحياة لا يوجد فيها اضطهاد سياسي وقهر اجتماعي .

ان هذا البحث هو الخط العام للرواية ، والعقدة التي تحولت بؤرة درامية للعمل . وهذه القيمة هي التي يؤكد عليها منيف دائما وكما قال في مقابلة له في الطليعة الادبية ان القضية التي تشغل باله هي الحرية

التي يناضل من اجلها الانسان في الوطن العربي ، حيث تظل الحرية حلم الانسان ولا يمكن تحرير الوطن المستلب دون ان نوفر ما يساعد على بناء الانسان ومؤسساته ، حيث نستطيع ان نعد العدة من اجل قضيتنا الاساسية، قضية فلسطين .

ولابد لنا من الاشارة الى ان الكلب وردان ، الصديق الدائم لزكي النداوي ، هو المرادف للحمار الذي عرفناه في رواية الاشجار واغتيال مرزوق .

والكلب عند منيف يحتاج وقفة خاصة خصوصا في «حين تركنا الجسر ورواية النهايات» ، صلة الكلب مع وردان ، في حين تركنا الجسر ، صلة الصديق والمشارك في الهموم . حيوان يفهم لغة الانسان واشارته، فيتحول الى باحث مهم واساس عن حلم الانسان ، حتى يبدو وردان في حين تركنا الجسر ، شخصية مهمة وذات ثقل درامي بارز ومتميز ، وشكلت نهايته التي لا ادري لم كانت هكذا ، حدا فيه من الفجيعة التي لا تعادلها الخسارة الكبيرة التي شعر بها زكي النداوي طيلة حياته . اما الكلب في رواية النهايات ، فقد كان ظهيرا لعساف ومناصرا له ، ارتبط الاثنان معا في الحياة والموت . وموت عساف كان ايذانا لموت الرديف الاخر الذي استشهد دفاعا عن عساف الميت ، كما كان مدافعا عن عساف الحي ومناصرا له في الصحراء اثناء الصيد .

وقد استطاع عبدالرحمن منيف ان يمنح الكلب والحمار والحيوانات جميعا ، والتي عرفناها في النهايات ، استطاع ان يمنحها صفات قريبة للنفس ، ونجح لدرجة عالية في انسنة الحيوانات وتحميلها صفات سامية . وفر لها قدرا مهما مما يشعر به الانسان من مشاعر متناقضة ، الخوف ، الفرح ، الشجاعة والضعف .

فوردان في حين تركنا الجسر يحزن ويفرح ، يخاف ويتشجع ، وهذه بالضبط صفات ومشاعر زكي النداوي الملازم المستمر لوردان الذي يعرف جيدا بان وردان بات ظلا له . حتى وردان يدرك بان النداوي الرجل الباحث عن الملكة والخلاص ، يأكله الهم الدائم في تحقيق ذلك وعندما يتمكن من الطير ، تحل الفجيعة بوردان ، لكنها اقل ايلاما من نهاية الحمار في الاشجار واغتيال مرزوق واكثر تأثيرا دراميا من نهاية الكلب في رواية النهايات .

واعتقد بان نهاية وردان في الرواية ليست نهاية كما تبدو لنا للوهلة الاولى ومثلما وضعها منيف واختارها . بل هي باتت الوعاء العام الواسع لقضية ذات بعد اجتماعي وفكري ، واذا نظرنا لنهاية وردان وعلاقته مع زكي النداوي ، مجردة من اسبابها الاجتماعية والفكرية ،تبدو القضية سطحية **وذات تأثير رومانسي ،** اكثر مما اراد لها المؤلف وحاول ان يشير لذلك عند التركيز على وردان وانسنته وكشف اعماقه . اذن موت وردان كان خاتمة لعلاقة ما كانت مبنية على اسس سليمة ، او على الاقل كان يكمن في عمقها خطأ غير واضح للاثنين او لاحدهما . لذا انتهت تلك النهاية المأساوية ، لا كنهاية حيوان فقط وانما خاتمة ونهاية حاسمة يجب علينا تأمل ما تعنيه وتشير للكامن في اعماقها .

ولقد كان زكي النداوي ، امتدادا لشخوص منيف في بعض جوانبها ، فالبحث عن الخلاص والحرية عند النداوي ، هو ذاته عند مرزوق ، الباحث عن شيء عام وليس خاص . كذلك هذا ما نتعرف عليه في رواية شرق المتوسط مع رجب . وهناك خط مشترك ، يؤكد عليه منيف في جميع اعماله ، حتى في النهايات آخر اعماله الروائية ، وهو الطاقة الكامنة في الانسان وقدرته على المقاومة ، والسعي لتأكيد ذاته وجماعته بشكل ملفت للانتباه ، وتحقيق انجاز بدرجات متفاوتة ، حسب الطاقة التي توفرت لكل من شخوصه (مرزوق ، النداوي ، رجب ، عساف) .

ويعتبر الروائي عبدالرحمن منيف ، احد القلائل من الكتاب العرب الذين ركزوا بشكل ملفت للانتباه على قضية الانسان ومقاومته للظلم والاضطهاد وسعيه للحرية .

عن الكوميديا في حرم صاحب المعالي

علي مزاحم عباس

(١)

الاسباب التي تستحثنا للترحيب بمسرحية « حرم صاحب المعالي » كثيرة . فقد استجابت ، بصورة متأخرة ، لدعوة النقد والصحافة الفنية لضرورة الاصغاء الى نداء الواقع بان يساعد المسرح المتفرجين على ان تنطلق اعماقهم بالضحك السعيد الساخر بعد ان اتخموا بمسرحيات متجهمة ومتصلبة .

ومن الغريب ان تمضي كل هذه السنوات من عمر (الفرقة القومية للتمثيل) التي قدمت « حرم صاحب المعالي » من غير مسرحية كوميدية خالصة وناجحة . قد يحلو للبعض تذكيرنا بمسرحيتي « المجنون » المعدة عن احد اعمال استاذ الكوميديا موليير ، « خادم وسيدين » لكالدوني احد ابرز كتاب « الفارس » واقدرهم . من وجهة نظري ان المسرحيتين كانتا اشبه بعملية تمرين ، فكانت استجابة الجمهور لهما ضعيفة واستقبال النقد باردا .

قد لا نبالغ اذا ما قلنا ان المسرحية الجديدة قد وضعت الفرقة في امتحان صعب لانها تخوض تجربة فن الضحك البالغ التأثير والتعقيد بعد سنوات من تقديم المسرحيات الميلودرامية والمأساوية . اما المشاهد والمواقف الكوميدية التي حشرت احيانا في بعض المسرحيات فقد مرت امام الانظار مرور النسمة في الهجير القاسي الطويل .

وحشدت الفرقة لاجتياز الامتحان قدرات تمثيلية ذات رصيد جماهيري في فن (الاضحاك) كقاسم الملاك وفوزي مهدي وفاضل جاسم وصادق الاطرقجي . وجندت له قدرات اخرى لها حضورها الجماهيري كسليمة خضير وفاطمة الربيعي وسهام السبتي وشكري العقيدي وهناء محمد وكامل القيسي . تميز العرض باسناد دور كوميدي رئيس لبطلة المسرحية سليمة خضير المعروفة باداء الادوار التراجيدية . وفتح الباب للتعرف على محسن العزاوي مخرجا كوميديا . والتعرف على يوسف العاني معرقا لمسرحية اجنبية للمرة الثانية بعد تجربته الاولى مع (اشلون ؟ ولويش والمن ؟) (كيف ؟ ولماذا ؟ ولمن ؟) التي قدمتها فرقة المسرح الفني الحديث .

ان مبعث الاهتمام باسهامة العاني كونه كاتبا مسرحيا له قدرته الاصيلة وفنانا مبرزا في معرفته لمزاج الجمهور ونفسيته والنفاذ الى وجدانه بيسر واقتدار .

ان الاسئلة التي قد يثيرها عرض المسرحية تتصل بهاتين المسألتين الاساسيتين :

١- المواصفات الكوميدية في اخراج محسن العزاوي .

٢ - المواصفات المحلية والتاليفية في تعريق العاني .

(٢)

لنتعرف اولا على قصة المسرحية من غير حاجة الى المقارنة بينها وبين الاصل اليوغسلافي لبرانيسلاف نوشيتش ، منطلقين في تحليل بنيتها من الغاية التي حددها العاني والتي عبرعنها في كراس المسرحية (تجسيد الحدث بشخصيات عراقية وللجمهور العراقي) .

يقول النص بان احداث المسرحية تدور في العهد الملكي . عبر المخرج عن الزمن بتعليق صورة الوصي على العرش (لاادري لماذا لم يضع بدلا عنها صورة الملك) . وابطال المسرحية هم افراد عائلة موظف يبدو مركزه الاداري غامضا ، وان كان يوحي بالنفوذ ، ولهذا الموظف نشاط سياسي معارض للحكومة . ولا يخرج عن اطار المعارضة التقليدية التي تتنافس كأسرة واحدة حول تقسيم مراكز النفوذ . ومع ان العائلة تستخدم خادمة (ادت الدور هناء محمد) الا انها لم تستطع دفع راتبها لشهرين . وتحار الام جوري (سليمة خضير) في كيفية رتق سروال ابنها رعد (ادى الدور الطفل نصرت اياد) واقناع خالتها سعدة (سهام السبتي) باقراضها مائة دينار . تبرر الأم فقر حالهم بنظافة يد زوجها وتعففه عن الرشوة . واحسب ان هذا التناقض ، بين واقع الحال والمركز المرموق لرب العائلة ، احد مفارقات النص مما اثر سلبا على تماسك البعد الاجتماعي . فالشرائح الاجتماعية التي استند عليها النظام الملكي في توطيد حكمه تتالف - في غالبيتها - من اصل اقطاعي وبرجوازي مرتبط بالمصالح الاستعمارية ، اما العدد القليل من الرجال الذين انحدروا من عوائل متواضعة الشأن فقد تربوا على ايدي النظام . ولا يقصد بهذه الملاحظة مطالبة الكاتب بان



مشهد من المسرحية

يستنسخ الواقع حرفيا ، بل ان يكون رسم ابعاد الشخصيات صادرا عن دراسة اجتماعية ونفسية عميقة .

نشأت الام ، حسبما تزعم ، في عائلة ذات مستوى معاشي طيب ، ولكنها كابنة مدللة لم تواصل دراستها . وتبدو زوجة بسيطة الى حد السذاجة . وكرست نفسها للبيت . وتحكمها علاقات محدودة ، فلم تعرف التدخين او الشرب او السهرات . بهذه الابعاد حدد العاني عالمها ممهدا للانقلاب الذي يطرأ على حياتها ويخرج بها الى موقف ونمط من الحياة وسلوك جديد تماما . تعتبر جوري شخصية مركبة وهي المحرك الاساس للاحداث .

وتتألف العائلة من الطفل الصغير رعد ، وسعاد (فاطمة الربيعي) الابنة الوحيدة والمتزوجة من عدنان (شكري العقيدي) اللذين يسكنان في غرفة بالطابق العلوي . اثقلت كاهلهما الديون بسبب اصرار الام على التظاهر الباهض الثمن . وتربط الزوجين علاقة حب وتستصغر العمة شأن عدنان لكونه موظفا بسيطا لم يكمل تعليمه ولا يتقن لغة اجنبية . حاول الزوجان دون جدوى التوسط لدى ام نائل زوجة الوزير للحصول على الترفيع .

وتبدو الخادمة ، على خلاف ما تصوره الام ، شابة بسيطة وطيبة ، مسكينة ومتصاغرة . يدهشها ما يجري في بيت مخدومها فكأنها تفتح عينيها على عالم غريب تشاهده لاول مرة .

يخبر رعد امه بسقوط الحكومة قائلا بانه هتف واصدقاؤه ضدها فتهلع الام مع انه يفترض فيها ان تفرح للنبأ لانه يعني صعود نجم زوجها السياسي . يصور العاني سقوط الحكومة اشبه بحدث تافه مقطوع الصلة بارض الواقع الاجتماعي .

ويستدعى ابو رعد الى البلاط ويمين وزيرا ، فتستقبل سعاد الخبر ببرود وضحكة ، وتعلق بان استيزار ابيها لا يغير شيئا لانه غير قادر على ان يفعل شيئا مؤثرا وليس لهذا الموقف امتداد في بناء المسرحية وصراعها . اما الام فتستقبل الحدث بحماسة صبيانية تقرب من الهستريا ، تتقافز فوق (الكنبة) زاحفة على ركبتيها وهي تطارد باقر (قاسم الملاك) الذي جاء ليزف الخبر . وتبكي منفعلة وتتشنج ساقها . وبهذا الحدث تبدأ نقطة التحول الذي يفقدها توازنها ويتجه تفكيرها نحو مسألة محددة هي الثأر من تعالي ام نائل حرم صاحب المعالي السابق وغطرستها ، بعد ان اصبحت قادرة على ان تنزع منها امتيازاتها المكتسبة . وتطلب من ابنها ان يغير اصدقاءه ويتخذ ابن القنصل الانجليزي صديقا حميما ، وتطالب الجميع بان ينادوها ويعاملوها كحرم صاحب المعالي .

تبدل الام اسمها الى جليلة ، وتغلف احد اسنانها بالذهب تشبها بأم نائل . وتغير تسريحتها . وتطبع تذاكر باسمها . وتجلب مدرسا خصوصيا ليعلم ابنها اللغة الانجليزية . وتطلب من صهرها ان يطلق ابنتها ، اذ لم يعد جديرا بمصاهرة عائلة صاحب المعالي . ووجدت لها عريسا افضل . وعليه مغادرة البيت حالا . يصدم الزوج صدمة كبيرة بعد ما كان يأمل ان تتبنى عمته قضية تأخير ترفيعه . وتحاول الام ، بسبب رفض الزوجين لمطلبها ، تدبير مقلب يجعل من عدنان خائنا لزوجته مع الخادمة . ولا تشترك الخادمة في الحيلة التي قبضت ثمنها سلفا . ويقلب عدنان الحيلة حين يستقبل الزوج المرشح بصفة شقيق لجوري ويقوده الى غرفة الخادمة ويفاجىء به عمته .

وتدخل حياة الاسرة لولو (سعاد عبدالله) الموظفة في الخارجية لتعلم جوري السلوك الذي تسلكه نساء (العوائل الراقية) تعلمها التدخين والشرب والسهر ، وان تكون محط انتباه المجتمع ومثارا لضجة كبيرة . فتقوم لولا بارسال رسائل معطرة من عشيق موهوم . وعندما يضبط عدنان احداها ، يكتب في السر مقالة تشهير بالعائلة في احدى صحف المعارضة تودي بالوزارة . وتدفعه الى ذلك رغبة انهاء المهزلة التي تعيشها العائلة .

ويتقاطر على جوري الاقرباء . وهم شخصيات كاريكاتيرية ترامز لمختلف الشرائح والمهن . بينها عبد الستار (راسم الجميلي) الذي يطمع في الحصول على اجازات الاستيراد ، وجدوع (فوزي مهدي) الذي يتمنى الرقود في ردهة خصوصية في احدى المستشفيات ، وام علي (أميرة جواد) التي تريد التدخل لمنع زوجها من الافراط في الشرب ولعب القمار ، وام فريد (مي جمال) التي تريد تعيين ابنها في الخارجية بعد تعديل شهادته الثانوية وقبوله طالبا في كلية الحقوق ، والمهرب الاعمى (سامي قفطان) الذي يريد جواز سفر . اما ام احسان (ازادوهي صاموئيل) فهي الوحيدة التي تخاطب جوري بكبرياء . فقد حشرت نفسها مع الاقرباء خشية منعها من الدخول فيما لو جاءت بمفردها ، لتطالب (صاحب المعالي) بالانسجام مع اقواله المعارضة للسلطة حين كان خارجها وان يطلق سراح ابنها المحكوم بخمس سنوات !

تعامل جوري اقرباءها ببرود وعدم اكتراث مع ان اللقاء ومظاهر التزلف والملق فرصة مناسبة لم يهتبلها المخرج في الكشف عن جوعها الى مظاهر الابهة والتكريم الكاذبة .

ومن ناحية اخرى كشف الحدث الكبير في حياة العائلة ، عن نموذج انتهازي مضحك هو باقر كاتب شعبة الادارة في دائرة صاحب المعالي ، والذي تطوع لتقديم الخدمات لحرم صاحب المعالي املا مركزا افضل .

(٣)

المسرحية من الواقعية الاجتماعية النقدية . تتمثل فكرتها الاساسية في السخرية الحادة من محاولات بطلة المسرحية للتشبه بنساء المقامات العليا . والبطلة بثقافتها وتكوينها غير قادرة على ستر فقرها الروحي . ومن العبث ان نحاول البحث عن (ايجابية) المسرحية في شخصية اخرى . فقد كان المعرق حريصا على تقديم نماذج سلبية لمختلف الشرائح من نهازي الفرص والوصوليين ، ما عدا شخصية ام احسان التي لايحمل دخولها مع الاقرباء مبررا قويا مادام النص لم يكشف عن ازدواجية ابي رعد . اولاها المخرج عناية خاصة ، فقد وضعها منفردة على السلم لتراقب بازدراء مهزلة النفاق والتهريج التي يؤديها الاقرباء امام جوري وميزها بملابس معينة . وعندما تنزل الممثلة ازادوهي ، التي مثلت الدور ، من السلم تمثل بحرارة وصدق وانفعال مؤثر ، ثم تترك البيت كالعاصفة . ولم يكتف المخرج بهذه الشخصية (الايجابية) ، فاعطى لعريف الشرطة (عبد الحافظ عارف) بعدا ايجابيا لم يكن له وجود في النص ، فقدمه معتزا بنجاح رعد في ضرب ابن القنصل الاجنبي ويرفض باباء الدينار التي قدمته له جوري . وهنا يرد الى الذهن تساؤل عن الانطباع الذي يخلفه في ذهن المشاهد تقديم احد ادوات السلطة القمعية بمظهر الوطني الغيور في الوقت الذي ركزت المسرحية على فضح عائلة الوزير كمرتكز للسلطة مع انه لم تكن صلتها عميقة وواضحة بالسلطة .

في اعتقادي ان اضفاء قيمة ايجابية على شخصيتي العريف وام احسان لايضيف شيئا الى المعالجة الاخراجية ان لم يكن مناقضا لانه ليس لهما دور محسوس في مجريات الاحداث ، بل ان حذفهما لا يؤثر سلبا على المسرحية ان لم يقربها من وحدة الموضوع .

من هنا فان العناية الفائقة بشخصية جوري هي التي تبلور فكرة المسرحية الاساسية . وقد اعطى النص مفاتيح صالحة لدخول عالمها النفسي والعقلي . فكان على الاخراج ، حسبما اظن ، ان يرسم الخطوط الاكثر تفصيلا ، وكان على التمثيل ان تكون حساسيته اكثر رهافة لتكوين الشخصية ودوافعها .

(٤)

حاول العزاوي ان يكسو المشاهد المسرحية بحركات منتزعة من البيئة لملء الفجوات او الملل الذي قد يصيب المشاهد اذا ظلت الاحداث في فراغ ، وبهذا ترجمت واقعية العرض . الا ان النجاح لم يحالفه دائما في السير بهذا الاتجاه . فقد جعل الخالة سعدة تخرج دفترا صغيرا لتسجل فيه بعض الملاحظات في الوقت الذي ظهرت فيه بالفوطة والعباءة من الصعب الاقتناع بانها تجيد القراءة والكتابة في وقت ظهرت فيه جوري مجرد متعلمة ، ثم اظهرها المخرج سافرة بتسريحة انيقة وثوب حديث الطراز ووردة على الصدر وحذاء ذي كعب عال . فهذه الطفرة في الشخصية اذا ما اخذناها ضمن الاطار الاجتماعي المتزمت وقتذاك، لم تعمق المنحى الكوميدي



مشهد من المسرحية

ولا يمكن القول بان وضع جوري الجديد قد انسحب على اقربائها فجاروها او قلدوها • فلو كان الغرض الاضحاك لكان ينبغي تعميق التناقض بين حقيقة الشخصيات وما تصبو الى بلوغه • التناقض بين الاصل الخشن والرقة المتكلفة ، التناقض بين فقر الشخصيات المعنوي وغناها المعنوي الزائف ومع ان فرقعة الاصابع التي احدثتها جوري وسعدة واطلاق الزغاريد من مظاهر التعبير الشعبي عن الفرح الا ان الاكثار منها جعلها مجرد لعبة وان رفة عين جوري والنفخ عليها من وراء منديل والعطس والتطير وتناول النشوق تحيط العرض والشخصيات بجو شعبي الا ان صلتها الضعيفة بالجانب الفني قد جعلها مجرد زخرفة خشنة تجاوزها الاسلوب الحديث المتميز بالحساب الدقيق للحركة ومضمونها والتركيز على الحركة وجماليتها

تعد الملابس عاملا مساعدا في تحديد عمر الشخصية وبعدها الاجتماعي والكشف عن ثقافتها وذوقها وكذلك التعرف على اسلوب المخرج • ويلاحظ ان الخادمة ظهرت في الفصل الاول بثوب اكثر اناقة من ثوب سيدتها ولكنها تلبس جواريب سوداء ممزقة وتنتعل نعالا عاديا • وظهر نعمان ماشاء الله بملابس مزارع او صاحب علوة مع ان المسرحية قالت بان جوري ميالة للتشبه باصحاب المقامات العليا والمصاهرة معهم وتضمر تقديرا للمتعلمين • وظهر باقر بسدارة ونظارات وبدلة قديمة ومنديل يزين الصدر بصورة مشابهة لملابس وهيئة الفراش (فاضل جاسم) والفرق الوحيد بين الاثنين ، ان الاخير دس طرف سرواله داخل الجوارب • هذه الملاحظات تبيح لنا الاستنتاج بان المخرج لم يول عناية كبيرة للتفاصيل •

(٥)

يعكس تعريق مسرحية (حرم صاحب المعالي) روحية اسلوب العاني في التاليف بنكهته الشعبية الواقعية وشخصياته المستقاة من صميم الشرائح الكادحة والمتوسطة ، والفكاهة المنشورة على الحواشي ، والسخرية المبثوثة والتعليمات النبيهة والحوار الحيوي ، كما يعكس في الوقت نفسه استغراق العاني في عامية الحدث والشخصية ، وولعه المفرط بالفكاهة لتصبح ضربا من التلاعب اللفظي ، فعلى سبيل المثال هذا الحوار :

جوري : هس •• اسكت انت •• شكرا باقر افندي او باقر بك

باقر : العفو خانم •• اني باقر بس

جوري : شكرا يا باقر بس •

من الواضح ان الحوار بهذا الشكل يوحي بسذاجة جوري الى درجة البلاهة وذلك لان العاني اسقط عن عمد (الواو التي تسبق بس) • ومثال آخر الحوار التالي :

جوري : الصيغة اللي يصيغوني

عدنان : لو تكولين يخاطبوني

جوري : معقولة اللي يخطبوني

سعاد : ماما يخاطبوني !

والاوضح من المثالين السالفي الذكر مشهد قراءة جدوع لكلمة الاقرباء التي تصاحبها اخطاء مضحكة • يشبه مشهد مماثل ظهر في احدى حلقات البرنامج التلفزيوني الفكاهي (تحت موس الحلاق) !

لقد استهوت المخرج لعبة التلاعب بالالفاظ فخرج بالمسرحية من خانة الكوميديا ليضعها في قالب (الفارس) • وانساق الى كوميديا الحركة – لا استبعد ان يكون للممثلين دور معين في هذه المغالاة – جعل (باقر) يدخل الى البيت بالفة زائدة ودون حرج بالرغم من ان طبيعة الموقف تقتضي التصرف في حضرة سيدة البيت بوجود حاجز او بعد معين يملي عليه الحفاظ على مظاهر الاحترام الزائف على الاقل • فهو يتمشى مع جوري في مقدمة المسرح متأبطا ذراعها وهو يمسح على كفها متغزلا فتقابل حركته بضربات خفيفة ودودة • وعندما يفقد نظاراته الطبية يدخل زاحفا على اربع مصطدما بكل ما يعترضه• وقد اغمض عينيه وامال فمه الى جانب ومط رقبته وامال احد كتفيه، وغير طبقة صوته الى ما يشبه الحشرجة • ويجلس خطأ في حضن جوري تارة ، وفي حضن سعاد تارة اخرى وتصطدم يده بالاثنتين فيما يشبه التحرش غير المهذب • والاكثر من كل هذا يدخل مع موكب استقبال صاحب المعالي (علي شياع الانصاري) وهو يحمل آلة تصوير يلتقط الصور باوضاع مختلفة كأن يركع على ركبتيه واضعا الكاميرا على الارض ، ونازلا الى الصالة وهو يتقافز من جانب الى اخر •• ولا يكتفي بكل هذه الحركات فينبح في وجه سعدة مرتين ليجعلها تهرول خارجة بذعر •

لم يتخلص تعريق العاني من جنسيته الاجنبية تماما • فمن المستبعد ان تسعى ام عراقية الى تطليق ابنتها بهذه الصراحة من اجل زيجة غير مضمونة ومستقبل محفوف بالمخاطر • خاصة وان المكانة التي تبوأها رب العائلة تتيح له امكانية الاخذ بيد صهره الى مقام ارفع وان نموذج لولو المرأة المتخصصة في الاخذ بيد امرأة محدودة الافق والقابلية لبلوغ مستوى نساء العوائل الارستقراطية نموذج غريب على واقعنا • يدفعنا للتحرز في الاقتناع بالنموذج • اذ جعلها المخرج تدخل بصخب مرتدية ثوب سهرة عاري الكتفين لاتجروء اية امرأة حتى وان وصفت نفسها بانها حرة مثل طائر الحب من اعلى الرأس الى اخمص القدم ، على الخروج به مع الاعتراف بان لسعادعبدالله جاذبيةخاصة في تأدية امثال هذه الادوار بحركات رشيقة وصوت مغناج ووجه مشرق بالرغم من انها تخرج احيانا عن الطابع العام

للشخصية .

وفي الوقت الذي قدم المخرج جوري خجله من الشرب امام انظار صهرها الا انه يقدمها في مشهد اخر تتجمل امامه من غير احتشام من غير ان يصاحبه تغير جوهري في بناء الشخصية او طبيعة علاقتها .

(٦)

كان المخرج – في العموم – موفقا في اختيار ممثليه الا مع البعض منهم . فقد كان فارق السن كبيرا بين سعاد وعدنان . وكان الطفل رعد يبدو في سن اصغر من الافكار التي يقولها والاحداث التي يشارك فيها مع الاعتراف بان لنصرت حضور طيب على المسرح . وان ام علي لم تفجر الضحكة المريرة وهي تقص حكاية زوجها المدمن على الخمر الذي دفع لها حساب المائدة وغادر البيت ظنا منه انه يغادر الحانة .

وكان يبدو ان شخصيتي جوري وعدنان بحاجة الى تحقيق (وحدة الشخصية وتكاملها) الوحدة الجدلية التي تصارع على جبهتي الذات والموضوع . فشخصية جوري انما تصارع صراعا فاشلا من اجل اقناع الاخرين بان سعيها الحثيث لاكتساب الصفات والمظاهر الجديدة سعي مشروع تحتمه طبيعة المقام الاجتماعي الذي صعدت اليه فجاة يفترض في تصرفاتها ان تفضي – في اعين الاخرين – الى نتائج مختلفة فعندما تغير جوري تسريحتها او ثوبها لا لكي تظهر اكثر اناقة او ابهى منظرا بل لاثبات فجاجة ذوقها وخشونته . وعندما تختار نعمان ما شاء الله عريسا لابنتها المتزوجة فلكي نستخلص – كمشاهدين – انها قد اخطات خطا مضحكا لانها لم تختر الافضل . وحين توافق على ان تتحول الى تلميذة تسلم امرها الى لولو لا لتثبت نباهتها بل لتقلد افكارها وحركاتها بالية مضحكة كالمشهد الجيد الذي ادته سليمة خضير حين اخذت بتقليد جلسة لولو وتحريك قدميها فاغرة الفم . واذا غابت عنها معلمتها فانه ينبغي ان تسيء تطبيق الدروس . وعندما توافق الخادمة على تقمص دور سعاد فتدخل على نعمان في غرفته فانه لابد من ان تقنع العريس قبل المتفرج بانها تمثل (سعاد) حقيقية !

ويمكن القول ان شخصية عدنان لم تكن واضحة المعالم فهل هي شخصية ساخرة حقا ام انها جزء من (المهزلة) وجدت نفسها مرغمة على تفجيرها بعد ان اخذ يتهددها الخطر لتكون الضحية . لقد اسهم التعريق بقسط في غموض ملامحها ، واسهم الاخراج والتمثيل بالقسط الاكبر . فلم يتكشف وجود علاقة حب بينه وبين زوجته والا لماذا فوجيء باستنكار زوجته لخطة امها ، ولماذا يطلب منها وعدا بان تخفي سر مقالة التشهير التي كتبها لاحدى صحف المعارضة مفجرا فضيحة هزت وزارة وعائلة .

ومما يدعو الى التساؤل دخول عدنان في حالة سكر وتأزم مع ان زوجته قد صارحته بحقيقة موقفها من امها . ودخوله في مشهد آخر متعبا مندهشا وهو يحمل الصحيفة التي كتب فيها مقالته وترمز الى انتصاره !

(٧)

واخيرا ما هي عناصر الاضحاك الاخرى في العرض المسرحي ؟ من بين الوسائل التي اتبعها المخرج التكرار الالي لبعض الحركات كحركة فوزي مهدي من يسار المسرح الى يمينه باتجاه جوري وهو يخاطبها بطبقة وتقطيع وحركة معينة ثم مخاطبة الرجل الثاني (حاتم سلمان) متسائلا عن الرجل الاعمى (سامي قفطان) بطبقة وتقطيع وحركة اخرى واتخاذه وقفة معينة خلفهما . وحركة سامي المتكررة باسقاط العصا ومحاولة التقاطها . وحرك المخرج ممثليه بايقاع سريع متدفق ، واستعان بديكور وملابس واقعية من تصميم هيفاء طه واضاءة طبيعية فيضية (تصميم عماد مهتم) ومكياج طبيعي من عمل طه الهلالي وصد يقة محمد امين وخليل فؤاد) الا انه من ناحية اخرى لم يسيطر سيطرة تامة على استخدامها مما يدل على انسياقه الواضح لاهواء المتفرج .

لناخذ الديكور بشيء من التفصيل . فمن المتعارف عليه ان يراعي المصمم اتاحة اكبر قدر من حرية الحركة امام الممثل وعدم حجب اجزاء المسرح ، الا انه يلاحظ ان انحناءة السلم الواسعة نحو وسط المسرح قد اكلت جزءا هاما من هذا الحيز الذي يعتبر من اقوى اماكن خشبة المسرح. وكانت سعته غير ضرورية ، وظهر بلا سياج . ومن المتعارف عليه ايضا ان تراعى في اختيار الوان الديكور النواحي التعبيرية والجمالية ، غير اننا نلاحظ ان جدار الطابق العلوي غلف بقماش ابيض يشتت انتباه المتفرجين وتركيزهم عن الطابق الاسفل بالوانه الوردية الباهتة . وبدت كتل الديكور متخلخلة فلم يمد جدار الطابق العلوي الى الجدار الجانبي . واثرت انحناءات جدران المطبخ والغرفة وعمق الباب الخارجي سلبا على تكوينات الممثلين وعلاقتهم بالاثاث . وكان السقف واطئا يضغط على النفس في حين كان الجدار العلوي يوحي بالامتداد والعلو الشاهق .

وكانت حركة ازاحة الجدار الامامي للغرفة التي اختبأ فيها نعمان والخادمة خروجا واضحا على طريقة الاخراج فكأنما لم تجد المصممة حلا غير هذه الوسيلة غير الواقعية . وكان التحدث مباشرة مع الجمهور طلبا للمشاركة في الضحك على (المهزلة) خروجا اخر على طريقة المعالجة الاخراجية . كما لم تجد المصممة وسيلة للتعبير عن التطور الذي حصل للعائلة بعد استيزار ابي رعد سوى اضافة سياج للسلم وممر للطابق العلوي وتحليق ثريا واستبدال الشراشف ولمسات اخرى على الاثاث ، فهل ان اضافة سياج تعني تغيرا في المستوى الاجتماعي للعائلة ؟

وكان يبدو ان المخرج قد تعجل في الكشف عن جميع ادوات تجاحه غير راغب في مفاجأة جمهوره ، اذ سرعان ما يقدم جميع ممثليه وعلى قدم المساواة في مشهد (الزفة) وهو مشهد صخاب وعادي استثمره والاغاني التي حور خزعل مهدي كلمات والحان اغان شعبية معروفة ، كوسيلة من الوسائل في دغدغة احاسيس المتفرجين . يعتبر عرض (حرم صاحب المعالي) الذي افتتحت به الفرقة موسم عام ١٩٧٩ بعد تأخير دام اكثر من شهرين عرضا ناجحا على الصعيد الجماهيري لانه اشبع حاجة كظمت طويلا ولكنه لم يقترن بنجاح فني مرموق ومماثل . وظل فن الكوميديا الصعب على الهامش لم ينفذ الاخراج الى اسراره .

رسالة بيروت

«قبرصة» لبنان ثقافياً

« قبرصة » لبنان بدأت ثقافيا ، وجامعيا ، ويخشى ان تنتهي سياسيا وجغرافيا ، والبداية عادة تحدد معالم النهاية ، فمنذ اندلاع الحرب الاهلية – اى منذ اربع سنوات – بات في لبنان فرعان للجامعة الوطنية ، ونظامان للامتحانات الثانوية ، وبالتالي موقفان متناقضان من الثقافة بشكل عام ، وسيكرس هذا التقسيم رئيس الجامعة اللبنانية بدءا من اول عام ١٩٨٠ بافتتاح كليات جديدة للهندسة فى مدينة طرابلس – العاصمة الثانية – وفروع لها في المنطقتين الشرقية والغربية من بيروت، الى جانب الفروع التي نمت ، وتأسست خلال الحرب الاهلية لكليات الاداب ، والحقوق ، والتربية ، والعلوم بكل الاقسام ، وصار من الشائع ان يقال نظريا وعمليا : كلية الاداب – على سبيل المثال – الفرع الثاني او عميد كلية الحقوق الفرع الاول .

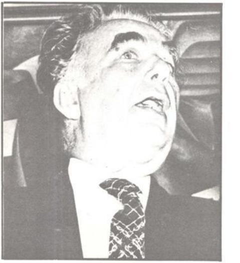
ومن الطبيعي ان يحدث مثل هذا الامر ، اذ لا يوجد دولة في العالم الراقي لاتوزع جامعاتها على مدنها الرئيسية ، ولكن في وطن صغير مثل لبنان يختلف الامر ، لان القرار بهذا الشأن سياسي وتقسيمي هادفين خصوصا وان الجامعة الوطنية هنا التي تأسست في الخمسينات كانت دون استثناء في المنطقة الغربية من بيروت ، وقد خرجت الاف الطلاب الاكفاء ،

وعندما بدأت الحرب الاهلية من الجامعة اصلا بدأ التفكير بالتقسيم على المستوى السياسي ، وحدث ذلك بالفعل ، واصبح لكل كلية فرع اخر في المنطقة الشرقية ، ولكل فرع مدير مستقل يتبع العميد الاصيل ، وتبع ذلك طبعا . ان طلاب المنطقة الغربية لم يلتحقوا بفروع الجامعة في المنطقة الشرقية بينما ظل الوضع على حاله في المنطقة الغربية ، ونسبة الطلاب المسيحيين فيها تناهز الاربعين بالمئة .

مشكلة جديدة

والجديد الان ان فتح فرعين لكلية الهندسة في المنطقتين الشرقية والغربية سيكون على حساب الكلية الام لان الميزانية العامة المخصصة لتجهيز الكلية اصلا هي مليون ونصف ليرة ، وقد ارتفعت الاصوات لتوزيع المبلغ على ثلاثة : الكلية الاصيلة والفرعين ، ولو حدث مثل هذا الامر فان ولادة الكلية الجديدة ستكون مسيرة ، او (قيصرية) .. لان النصف مليون ليرة لاتكفي حاليا لتجهيز مدرسة ابتدائية كما قال لنا الوزير المهندس ميشال المر ، وليس هناك اى حل سوى تدخل الدولة ورفع المخصصات الى خمسة ملايين ليرة اذا كانت الدولة تود ان تبارك هذا القسيم (المر) . والا فلا لزوم لافتتاح كلية جديدة ميته ، الدكتور الشيخ صبحي الصالح المدير العام لكلية الاداب قال : نحن ضد التقسيم وعندنا من الطلاب المسيحيين العدد الكبير ، ولم يضايقهم احد كما هي العادة ونحن نعاملهم على المستوى الثقافي لا الطائفي ، وكليتنا هي الام ، وقد استطعنا العام الماضي ان نجري الامتحانات في مواعيدها المحددة بينما عجزت الفروع المنشقة عن تحقيق ذلك ، لافي المرحلة الاولى ولا في المرحلة الثانية ، وهنا يعني ضرورة العودة الى الاصول .

اما الدكتور قسطنطين زريق احد المؤرخين والمربين البارزين فيقول : انا ضد فتح هذه الكليات ضعيفة وميتة ، لان علينا المحافظة على مستوى التعليم وخاصة في هذا حقل ، ولا يكفينا ان تسمى علينا عدد الجامعات والكليات ، بل الاهم المحافظة على مستوى التعليمي في لبنان ، وعندنا الان اكثر من كلية هندسية ، واكثر من ذلك فان طلابنا الراغبين في التخصص بهذا الحقل يسافرون الى الخارج مؤثرين ذلك على كلية الهندسة في الجامعة الاميركية ، او على الجامعة العربية ، فلو ان مثل هذه الاموال تخصص لتعزيز الجامعة اللبنانية وكلياتها الحالية لكان برأيي افضل لانني افضل دائما النوع على الكم .



سعيد عقل

● عاد الشاعر سعيد عقل الى الواجهة الادبية بعد غياب استمر اربع سنوات ، غرق خلالها في عالم السياسة ، وقد اعلن بنفسه في مؤتمر صحفي ذلك قائلا : للسياسة إربابها ، وللادب رواده ، ويبدو ان الادب والسياسة لا يلتقيان في (عالم) واحد .

ومناسبة هذه الصورة التي اعتبرها صاحبها طبيعية الاعلان عن تخصيص جائزة (سعقلية) ـ اسم مدرسة سعيد عقل ـ سنوية مقدارها عشرة الاف ليرة باسم (ميشال بارتي) لاطروحة او دراسة ، وهي اكبر جائزة مالية في لبنان وكان سعيد عقل يقدم باسمه جائزة شهرية مقدارها الف ليرة ، لاديب او فنان يقدم كتابا او عملا يتصل بلبنان ، وقد الغى هذه الجائزة مع بداية الحرب الاهلية اللبنانية ، وبالتحديد منذ ان انجرف مع تيار العمل السياسي .. اما لماذا الجائزة باسم ميشال بارتي فيقول سعيد عقل ، ان الرجل يتميز بثلاثة اشياء ، فقد دافع عن وطنه ، ودفع مالا لنصرته ، وعرف ان يجد الكلمة السيف في كل ما كتب ، وقليلون الذين ساهموا هذه الاسهامات الثلاثة والرجل اسم ضخم ، مهما عملنا لن نكمل طريقه الواسعة) .

وكان بارتي وهو مليونير كبير ، وصاحب صيدلية قد قتل ببندقية على طريقة همنغواي في الثلاثين من ايلول الماضي ، واستطاع سعيد عقل ان يقنع اسرته بتخصيص جزء من هذه الثروة للجائزة التي ستعطى لاول مرة تاريخ نفسه من العام القادم .. وهكذا استطاع ان يقنعهم باقامة تمثال له في المكان الذى قتل فيه نفسه وسعيد عقل هو (ولي امر هذه الجائزة ، ومتعهد اقامة التمثال ، لانه مكلف من اسرة بارتي بتعيين هيئة الحكم ، بعد انتقاء اعضائها ومواضيع الاطوحات والكتب المتبارية ولغاتها .

ومعلوم ان سعيد عقل قد قبض قيمة الجائزة لعشر سنوات قادمة واودع المبلغ باسمه في احدى البنوك ، وكان هذا شرطه الوحيد لرعاية هذا الامر بكل جوانبه . وكان (السعقلي) قد قبض مبلغ اكبر من هذا بكثير من المرحوم اميل البستاني صاحب المشاريع المعروفة فى الدول العربية ،، واودع المبلغ باسمه ليقدم منه كل شهر الف ليرة لبنانية لافضل عمل ادبي او فني تحت اسم جائزة سعيد عقل ، وكان في الغالب يعطي الجائزة للاعمال المتلبنة ، والمغرقة في التعصب الاقليمي ، وقد حصل عليها على مدار عشر سنوات متتالية اناس يعتبرون من انصار مدرسة سعيد عقل الذى يرفع شعار : (زحلنت ـ نسبة الى مدينة زحلة ـ لبنان ، ولبنت العالم) . وصاحب شعار : كتابة اللغة العربية بالحرف اللاتيني وقد اصدر بالفعل اكثر من كتاب بهذه الطريقة !

نجيب صالح

مقابلة مع فولكر شلوندوف مخرج فيلم الطبل

ر الموسم الثقافي الحالي في باريس حافل بشتى النشاطات الثقافية في جميع المجالات ، السينما ، المسرح ، المعارض ، الاوبرا والموسيقى ٠٠ وفيما يلي اخترنا مقابلتين هامتين مع مخرج فيلم (البطل) لفولكر شلوندرف وكذلك مع مخرج فيلم (القيامة اليوم) لفوانسيز فورد كوبولا ، والفيلمان يعرضان حاليا في صالات باريس ، ومن الجدير بالذكر انهما حازا على الجائزة الاولى ــ المدالية الذهبية ــ في مهرجان (كان) السينمائي لهذا العام ٠ وفيلم (القيامة اليوم) يعرض حاليا في ١٢٠ صالة في باريس ، كما يعرض في ثلاث مدن من أمريكا الشمالية منذ ١٥ آب في نيويورك ، لوس انجلز ، وتورنتو ٠ وقد اثار فيلم (القيامة اليوم) أكبر ضجة في عالم السينما وذلك لتكاليف الفيلم البالغة ٣٢ مليون دولار من ناحية ، والموضوع الحيوي الذي يعالجه الفيلم وهو حرب فيتنام الذي ما يزال عالقا في اذهان الجميع ٠ كما واستغرق المخرج العمل في الفيلم أربعة أعوام ٠ اما الفيلم الثاني (الطبل) فهو لا يقل أهمية عن (القيامة اليوم) لذلك منح الفيلمان المدالية الذهبية في مهرجان كان ، وهو يدور حول الفاشية ٠ ولا نريد هنا ان نتحدث عن الفيلمين بقدر ما نطمح الى تقديم هاتين المقابلتين ، لانهما تلقيان الضوء على ظروف الانتاج ومشاكل الاخراج اضافة الى الجوانب الفكرية والسياسية الاخرى ٠

ومن النشاطات الاخرى السمفونيات التي قدمها الموسيقار العالمي المشهور ليونارد بيرتشتاين في (مسرح الشانزليزيه) و (صالة الموسيقى في راديو ــ فرانس) ، وقد جاء بيرنشتاين الى باريس بعد جولته الواسعة في العالم ، بناء على دعوة من (راديو ــ فرانس) في تنظيم أربعة كونسيرتات مجانية ، وهذا التقديم يحدث لاول مرة ٠٠) ٠

س : تعتبر رواية (الطبل) لكونتر كراس من الاعمال الكلاسيكية في الادب الالماني ٠ هل كنت تفكر منذ وقت طويل باخراج هذه الرواية ؟

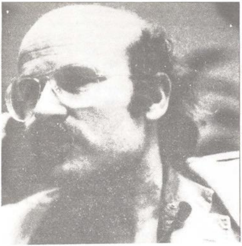
شلوندرف : ربما يبدو غريبا اني لم أقرأ هذه الرواية ! الا أن أحد المنتجين أرشدني اليها قبل عامين أو ثلاث ٠ وكان انطباعي الاول عند قراءتي للرواية هو أستحالة نقلها الى الشاشة ٠ رغم ذلك ترسخت عندي فكرة أخراجها ٠ وفي غضون ستة أشهر كتبت السيناريو الاولى للرواية ٠ وبعد ذلك قابلت مؤلف الرواية (كونتر كراس) وقد حثني على مواصلة العمل ، وأوضح لي بأن أحداث روايته تتضمن حبكة مرهفة عكس ما نراه لاول وهلة ٠ لقد أخجلني (كراس) بذلك لكنه في نفس الوقت ابدى استعداده لمشاركته في المشروع ، ليس في مجال كتابة الحوار والمشاهد الاضافية وانما في شرح أبعاد كل شخصية من شخصيات الرواية وكل حدث من احداث الرواية وأهميتها للفيلم ٠ وبذلك فقد تجمعت لدي معلومات وثائقية هائلة عن حياة بطل الرواية (دانتزك) في تلك المرحلة ، كما قابلت والد المؤلف الذي ما يزال على قيد الحياة ، وذهبت الى قريته ٠

س : لكن والد المؤلف من جيل اخر ٠٠ ؟

شلوندرف : هذا صحيح الا انه يمتلك تجربة تختلف عن تجاربنا لانه عاش أحداث الحرب بطريقة واعية ٠ والقاسم المشترك بيننا هو وعي الدور الاجتماعي للادب ٠ وهو يمتلك رؤياه حتى في الجانب الحيوي من الحياة العامة ٠٠

س : ما هي الصعوبات التي جابهتك في اخراج الفيلم ؟

شلوندرف : أهم الصعوبات هي مشكلات الاخراج التي استغرقت حوالي مائة يوم في اربعة بلدان متنوعة هي : يوغسلافيا ، نورماندي ، بولونيا ، وبرلين ٠ وكذلك التنقل مع بطل الفيلم البالغ من العمر أثنى



فولكر شلوندوف

عشر عاما هي صعوبة أخرى ٠ كما وان طاقم التقنيين والعاملين في الفيلم هم من بلدان متنوعة ٠ اضافة الى ذلك أنسجام الطفل مع القصة ٠ فالقصة تتركز على رؤيا العالم من خلال صور مدينة (أيبنال) يتخيلها الصبي دون السقوط في الصورة الكاريكاتورية ، ذلك لان فيلم (الطبل) استعارة روائية تعبر عن مضامين الحقيقة ٠ والفيلم بالنسبة لي ليس مجرد رمز وانما موضوع ربما لا أعرف أهميته ٠

س : ماذا توحي لك (اوسكار) الصغير ؟

شلوندرف : دونما شك ان (أوسكار) هو الصبي في الفيلم الا انه في ذات الوقت الرجل المصلوب في القرن العشرين ٠ انه يجسد الطبائع الطفولية عند كل البالغين الذين يرفضون مسؤلياتهم ٠ (أوسكار) بالنسبة لي ليس مجرد شخصية صامدة ومقاومة ٠ واذا ما حاول (اوسكار) تخريب التظاهرة النازية فلانه كان بدافع أحساسه بالانعزال والاقصاء ٠

س : منذ وقت طويل والسينما الالمانية تستقبل في الخارج افضل مما تستقبل في داخل المانيا ؟

شلوندرف : كان ذلك فيما مضى لكن منذ عام تقريبا أنعكست هذه الوضعية ٠ فقد حاز فيلم (الطبل) على نصر شعبي كبير ٠ وكذلك حقق فيلم (نيسفيراتو) لهيرزوغ ، وفلم (زواج ماريا براند) لفاسبندر نجاحا واسعا ٠ الا انه يمكن القول بأن افلامنا كانت موضع نقاش في كل العالم تقريبا ، واننا نأمل ان نحتل مكانا متواضعا وراسخا ٠ ونحن لا نمثل حتى ١٠٪ في السوق الداخلي ازاء ٧٠ــ٦٠٪ للفيلم الامريكي ٠

س : الا تعتقد بان ثمة افلاما مثل (كاترين بلوم) و (السكر في الراس) ساهمت في توعية المواطنين بالمشكلات العامة التي تواجه المجتمع الالماني ؟

شلوندرف : ان تأثير فيلم ما لا يغير من طبيعة الرأي العام ٠ فالافلام التي وردت وأفلام أخرى مثل (المانيا في الخريف) هي في حقيقة الامر تخاطب جمهورا يفكر من قريب أو بعيد مثلنا ٠٠ أي انه جمهور يمتلك وعيا معينا ٠ فالمفروض اذن عدم معارضة وسائل الاتصال ولكن ينبغي تنمية روح النقد عند الناس وتقويته ٠

س : ان صحافة (سبرنغر) لم تتردد في تقديمك كحليف موضوعي للارهابيين .

شلوندرف : لا يمكن ان تصدقوا مثل هذا التأويل ، صحيح انهم يقدمونني بهذا الشكل من خلال تأويلاتهم السيئة الا انني لا أخاف ان أصاب بالعدوى من جراء لقاءاتي مع السجناء . فانني اذهب بشكل منتظم تقريبا لرؤية (كلوس كروسان) في معتقل (شتدكر) أنه من أحد الاشخاص الذين عرفتهم عن كثب . فالحوار في نظري أهم من الخوف بأصابة العدوى .

أعرف ان في فرنسا ينظرون للمسالة نظرة أخرى ، فالوضع ليس بهذه الدرجة من التعقيد بين المانيا الديمقراطية والمانيا الغربية . فالانتخابات الاوربية أظهرت بشكل جيد انّ نفس الروح تهيمن في كل أوربا تقريبا . أننا نناضل ضد تجميد الاوضاع السياسية ، ونحمل النقد في دواخلنا . ان قانون مساعدة السينما يعطينا كل أمكانيات التعبير . وفي نفس الوقت لا أعتقد ان الوضع في حالة تحسن . فاذا ما كان الاصلاح ، ما نسميه بالخطوة الحسنة نحو الامام ، فان روح النقد يتوازى مع هذه الخطوات .

● **اجراها : م . بساني (النوفيل لتيرير)**

مقابلة مع فرانسيز فورد كوبولا

مخرج فلم « القيامة اليوم »



س : هل يمكن ادانة مساوىء الحرب واهوالها وفي نفس الوقت تقديم عرض فني كبير ؟

كوبولا : لا اعتقد ان فيلمي (القيامة اليوم) يعطي للمشاهد متعة الحرب ، فان مشاهد هجوم طائرات الهليكوبتر في أعماق موسيقى فاغنر هو في الحقيقة مشهد استعراضي الا ان هذا المشهد ينتهي بمذبحة مروعة للاطفال .. اذن اين هي المتعة ؟

س : يبدو انك كنت مترددا لمدة طويلة في وضع نهاية الفيلم . في النسخة التي عرضت في مهرجان (كان) ، يقتل (ويلرد) (مارتن شين) شخصية (كيرتز) الذي يمثله (مارلون براندو) ، ويتخلى عن اخذ القارب ويمكث في الجزيرة . اما في النسخة ٧٧٠ ملم التي تعرض حاليا في صالتين في باريس ، فيغادر (ويلرد) الجزيرة بمفرده ، ولا يعطي اوامر لابادة اتباع (كيرتز) ومناصريه . وفي النسخة ٣٥ ملم ـ اذ تعرض هذه النسخة من الفيلم في ١٢٠ صالة فرنسية ـ في مقدمة نهاية الفيلم الذي يستغرق خمس دقائق ونصف ، تدور المشاهد حول الانفجارات والحرائق .. الا تعتقد بان هذه النهايات الثلاث المتنوعة تقلل من ماهية الفيلم ؟

كوبولا : في الحقيقة ، كانت نهاية الفيلم عبارة عن مصدر دائم للارتباكات أثناء الاخراج . منذ بداية شروعي بالاخراج لم اكن أتنبأ بالقمة الدراماتيكية للفيلم ، فقد خلق افاقا عالية ومجردة في تحقيق المستحيل وهو المشاهد العقلية . فالنهاية التي وضعتها أنا هي في النسخة المعروضة في مهرجان (كان) . لكن معظم الجمهور لم يحبذ تلك النهاية ، وكذلك فريق العمل .. اى فرقتي ..

أعتقد ان النهاية التي وضعتها بنفسي ما هي الا أكذوبة . وأن ما شيعته أمريكا عن حرب فيتنام هو سلسلة من الاكاذيب . وربما تنسجم مع هذه النهاية تماما ، لست ادري .. لكني أعرف بالتأكيد انني حين أخرج فيلما ضخما بلغت تكاليفه ٣٠ مليون دولار ينبغي الا ينتهي بنتيجة يكرهها كل العالم ، فذلك سيؤدي بلا شك الى فشل ذريع .

س : ولكن هل ينبغي ان نكذب حتى نتوجه للجمهور ؟

كوبولا : من أجل ان أكون مخلصا معكم فانني أتجاهل الجمهور احيانا . كنت دائما الوحيد في تقرير نهاية الفيلم ، كما كنت هكذا أيضا على طوال أخراج الفيلم واخيرا ، فالجمهور يطيع من يريد ، فهو يمتلك العالم الذي يرغبه . فانني غرقت بطلبات الموزعين الاجانب الذين يطالبون بوضع الانفجارات في نهاية الفيلم ، فانا لا أستطيع ان أجابه اولائك جميعا ، انني اشعر بتعب كبير حين ارى افلامي تتحول الى تجارب ضرورية .

س : ما الذي اردت قوله في نهاية الفيلم ؟ من الذي ينظم المجتمعات على نفس هذه الطريقة ؟ هل ثمة طقوس للضحية حيث يقتل الابن أباه ويقتل الشعب الملك ، وتستمر الثورة الى ما لا نهاية ؟

كوبولا : أنني أحبذ فكرة الملك الفاحش . فشخصية (ويلرد) جاءت لكي تقتل الملك الذي قتل رئيس القبيلة السابق . ان مصير المساكين يعتمد على النصر وحده . فاذا ما أنتصر (الشر) فانهم يموتون جوعا ، واذا ما جاء (الخير) فانهم يواصلون متعة الحياة .. فقد تم أختيار (ويلرد) لكي يكون وريثا .

س : ضمن التناقضات التي لم تعالج في العالم .. هل يمكن اعتبار موضوع الفيلم هو حقا عن حرب فيتنام ؟ ام انه يصور وضعية المستعمر كما هو الحال عند (كونراد) حيث المساكين هم وحدهم الضحايا ؟ ام ان الحروب الحديثة هي اكثر تعقيدا من ذلك ؟

كوبولا : لم أكن أشعر نفسي ملزما بنقل الفيلم الى هذه الزاوية ، لكني اتجه نحو سينما الاحاسيس والمشاعر . هذه هي طريقتي ، استطيع ان أختبر عواطفي من خلال اللمسات الصغيرة . في مشهد (دون لوي) ، على سبيل المثال ، نرى الجنود السود أكثر براعة في القتال في المقاطعات .

س : هل ان وجود الممثل (مارلون براندو) أثر على نهايـــة الفيلـــم ؟

كوبولا : في الحقيقة ، تجاهلت البدانة الجسدية لبراندو ، وهــذا ما اقلقني كأني شيدت برجا عاليا متناسيا تشييد الاساس . وقد تساءلت في نفسي : هل يستطيع مارلون براندو ان يلعب دور الحربي الحديدي ؟ في اخر مرة التقيت به كان بدينا للغاية اذ رفض تمثيل أحد المشــاهد خوفا من عدم أعطائه التأثير الدرامي للمشهد . في نهاية الامر توصلنا جميعا الى ان وجه براندو يستطيع ان يعطي التأثير المطلوب .

س : في لحظة ما ، هل كنت تتصور بان نفس الممثل يكون قادرا على تمثيل دور كل من (كيرتز) و (ويلرد)

كوبولا : اعتقد دائما بأن الرجل الذي يعبر النهر لكـــي يقابـــل الاخر أنما في الحقيقة يواجه نفسه في السفح الثاني ..

تعلمون جيدا عما يتحدث عنه فيلم (القيامة اليوم) ، انه ليس موضوعا معقدا .. أنه كالموضوع المدرسي ـ الحياة كالنهر ـ على سبيل المثال .. فالحرب كالديكور .. كما كانت الدانمرك ديكورا لهملـــت والدراما التي تحدث ترتبط بفيتنام كما ترتبط بالتساؤلات التي يطرحها الانسان حول الرعب والعنف . وفيلم (القيامة اليوم) يتعامل مـــع التناقضات والصراعات الموجودة في أعماق كل واحد منا وكذلك غموض كل القيم والمفاهيم .

س : كيف استوحت مستعمرة كيرتز ، معابد (أنكور) ؟

كوبولا : بعد قراءتي للسيناريو الاول الذي كتبـــه (جـــــون ميليوس) ، بدا لي غريبا وادركت ان القصة وحدها لا تكفي اذ ان الاسلوب هو الذي يقرر كل العمل الفني .. وهذا الاسلوب في قصـــة (في قلب الظلام) الذي وجدته ، عملت به طوال الليالي حتى الثالثـة صباحا منهمكا في قراءة (كونراد) ، وقد أخافني التقنيين (فيتوريـــو ستورارو) ومصمم الديكور (دين تافولاريس) . قلت : « علقـــوا رجلا على الشجرة ! » أضاف (ستورارو) وهو يواصل العمـــل : « علقوا عشرين رجلا ! » . كان على صوات لاننا كنـــا ننتظـــر قمـــة الرعب : كان (جيروم بوش) وكان صلب المسيح .. وقد استقبلنا بضعة زوار جاءوا لكي يروا فرقة هوليودية الا انهــم اندهشـــوا لهـــذه الرؤية المرعبة . نستطيع ان نخرج الف فيلم تدور احداثه عن فيتنام لكني أعتقد ان فيلم (القيامة اليوم) هو حقا عن فيتنام . والطريقـــة الوحيدة في التعبير عن جوهر الحرب هي في خلق الكابوس .

س : لم يكن هناك ثمة تخطيط كبير لشخصية (ويلرد) لذلـــك من ارصعب تحديد هويته ؟

كوبولا : الممثل (مارتين شين) لا يشبه الممثل (دين نيرو) في تمثيل الادوار الدرامية الفعالة ، فهو يتقبل حتى الادوار التي لا يحبهـا جمهور السينما . حاولنا ان نكون ترابطا قويا مع (مارتين شين) من خلال المؤثرات الصوتية . فقد كان يؤدي دور الرواية في الفيلـــم ـ الصوت الداخلي ـ الذي يتخذ أشكالا عديدة .

س : كيف اخترت الممثل (مارتين شين) في الوقت الذي كان الدور مسندا الى الممثل (هارفي كيتل) ؟

كوبولا : كيتل لعب دوره بحمى كممثلي الدرجة الثانية الذين يحاولون جلب أنظار الجمهور من خلال مداعبتهم لربطة العنق .

كان كيتل يطرح تساؤلات سخيفة ، على سبيل المثال :

«لماذا لاأنام في نفس الفندق الذي ينام فيه مارلون براندو ؟

أو أني لا أريد ان أصعد في هذا الزورق ! » ، لهـــذه الاسباب ، أوقفته عن التمثيل واتفقت مع الممثل (مارتين شين) في لوس انجلز .

س : لتمثيل دور (ويلرد) اردت الاتفاق في البداية مـع عـــدة ممثلين امثال آل باسينو ، جاك نيكلسون ، وستيف مكوين ..

كوبولا : كان أولئك الممثلون كمشاريع بدائية ، بعد ذلك كنـــا نرغب بتمويل ميزانية الفيلم بالاعتماد على أنفسنا ، والاشخاص الذين أعطونا النقود أشترطوا على مساهمة النجوم في الفيلم ، لذلك بـــدأت أبحث عنهم لكني لم أجدهم .

س : كان لك دور في ابراز شهرة كل من الممثلين (آل باسينو) و (دي نيرو) ، اما كان بالامكان ان يقدموا لك العون بالمقابل ؟

كوبولا : كلا .. الممثلون والنجوم كالاصدقاء القدامى فما حصـــل بيننا في الماضي لا أهمية له .

س : هل اصبت بخيبة امل عندما رفضوا ذلك ؟

كوبولا : اني أكن لهم الحب جميعا وفهمت كل الاسباب ، فالممثل (ال باسينو) لا يستطيع ان يعمل سبعة عشر أسبوعا فحسب بـــل عشرة دقائق في الغابات المتوحشة ! لكن خيبة الامل اصابتني في ايجـاد النقود . وحين بدأت ، لم تكن الاعتبارات الفنية ذات أهمية في بادىء الامر اذ كنت ساذجا لدرجة كان طموحي بالاساس هو أنجاز فيلم ضخم بسرعة .. فيلم يتضمن العمليات والمغامرات في فيتنام . سيكون هـذا اول فيلم عن الحرب ولم اكن راغبا في التاكيد على النجوم . وشيئـــا فشيئا أصبح الفيلم هو السيد المسيطر ..

س : كان طيارو الهليوكوبترات من جنود الفلبين ؟

كوبولا : لقد صورنا العمليات مرات عديدة ، وخاصة مشاهد هجوم طائرات الهليكوبتر . أستخدمنا في التصوير تسع كاميرات تعمل في آن واحد . ولم يكن احد يعرف نتيجة التصوير حتى أنا الذي كنت في أحد الطائرات . وفيما بعد ، وخلال عرض الفيلم المصور لنفس المشـــــهد خلال عشرين ساعة ، حيث ارسلنا الاشرطة المصورة الى لوس انجلـــز ثم الى روما ثم كانت تعود بعد ذلك الى (ماني) حيث نرى المشاهد بعد عشرة أيام من تصويرها .

س : كم كان طول المونتاج الاولي للفيلم ؟

كوبولا : حوالي ست ساعات .

س : ما هي اهتماماتك الاولى ؟

كوبولا : كنت أرغب في الثانية او الثالثة عشرة ان أصبح عالمـــا ذريا لكن الفتيات كن في الاقسام الادبية في الجامعة . لذلك لم اصبح عالمـــا !

س : كيف كانت طفولتك ؟

كوبولا : كانت طفولتي محددة بشيئين : التنقل والمرض . كـــان أبي عازف الفلوت ، مجنونا لم يتوقف عن بيع وشراء المنازل لكننا كنا نحوم في نفس أحياء نيويورك .. وكنت عادة ما أغير مدرستي مرتين او ثلاث مرات في السنة ، وذلك كان يحول في اقامة روابط الصداقة مـــع الاخرين ، وتلك كانت معاناتي . وكذلك أصابتي بالشلل في التاسعة من عمري زاد من عزلتي . فقد بقيت مشلولا لمدة طويلة ومنذ ذلك الحين بدأت أفكر بالمسرح ، واقضي ساعات طويلة في سماع الراديو واللعب مع الدمى . فقد أبهرني ذلك . وأدى مرضي الى قطع علاقاتي مع الاطفال الاخرين والبقاء في عزلة كاملة .

س : الا ان عائلتك كانت منسجمة ومتحدة ..

كوبولا : نعم ولا في آن واحد . ان دخولي في عالم الفن كـــان اساسا في جلب أنظار الاخرين نحوي . الا انه لم تكن لدي رغبـــة في رؤية الجمهور ..

س : ما هي ذكرياتك الاولى عن السينما ؟

كوبولا : عادة ما كان اخي يصطحبني معه لمشاهدة الافلام ، والسينما بالنسبة لي كانت كالسحر . لم أكن اتخيل بأن البشر يصنعون الافلام . كانت لي كالاحلام التي تنزل من السماء ، وخاصة مثل افـــلام (حرامي بغداد) و (أيام المستقبل) و (الرجل الساحر) لمخرجها الكســـندر كوردا . وعندما كبرت رغبت في ان اصبح مخرجا مسرحيا ، الا ان فيلـــم (أكتوبر) لازنشتين حولني الى السينما ، وبعد مدة قصيرة تأثــرت بفيلم (المواطن كين) لاورسن ويلز . ولاني كنت مصابا بالشلل كنت أمثل في سريري . وذات يوم أستلمت هدية عبارة عن مسجل وجهـــاز عرض صغير ١٦ ملم ، فانهمكت بعرض افلام (ميكي ماوس) ، وكنت اصنع الصوت بنفسي لهذه الافلام .

س : هل كان اخوتك يشاهدون (اعمالك) هـذه ؟

كوبولا : .. كنت أنا المشاهد الوحيد . وعندما رحلنا مـــــن

نيويورك الى كاليفورنيا ، قررت انجاز عمل مسرحي في المدرسة الثانوية. فأخذت (الترام) لمشاهدة مسرحية يمثلها الطلاب ، وبعد أنتهاء المسرحية نظم الطلاب حفلة الا انهم رفضوا دخولي لاني لم أكن عضوا في النادي الطلابي . وفي طريق عودتي كانت الدموع تملأ عيني ، فقلت في نفسي « سوف اخرج مسرحية ذات يوم وسأكون أنا الذي يقرر من يدخل الحفلــة » .

س : ماذا فعلت في الثانوية أضافة الى ذلك ؟

كوبولا : لكي أتحدث عن التسلسل التاريخي ، من هذه الثانوية تنقلت ما بين ٢٠٠٠٠ مدرسة لا أريد التحدث عنها الان . واخيرا عندما رحل والدي لكي يعمل في الكونسرت ، التحقت بمدرسة عسكرية سرعان ما هربت منها . ثم التحقت بأحدى الكليات وخلال اربع سنوات وانا أخرج المسرحيات حققت نجاحا لا بأس به .

س : وفيما بعد كيف فتحت ابواب هوليود لدخول طــــلاب السينما ؟

كوبولا : يبدو انني أول طالب جامعي يخرج فيلما محترفا . لــم يتبق انذاك من دراستي سوى درسين ثم أدافع عن اطروحتي . وبعــد ذلك بدأت في كتابة السيناريو لتدبير احوالي المعيشية كفلمي (باتن) و (أنعكاسات في عين الذهب) ، واصبحت فيما بعد مساعدا لروجــر كورمن . وقد وافقت الجامعة أخيرا على اخراج فيلم بدلا من الاطروحــة وكان فيلم (الصبي الكبير) ، ثم حصلت على الشهادة وعرض الفيلم في مهرجان (كان) .

س : هل دفعت كل تكاليف الفيلم لوحدك ؟

كوبولا : أجل كنت أمتلك ٢٥٠٠٠ دولارا ، وقلت في نفسي « ان هذا المبلغ قليل ولو تضاعف سوف أستطيع انجاز الفيلم ! » ، لذلك أشتريت أسهما من شركة (سكوبتن) الا انني ضيعتها .

س : هل كان فيلم (الصبي الكبير) هو اول افلامك الطويلة ؟

كوبولا : كلا .. بدأت بفيلم ١٦ ملم أخرجته في الثانوية ولم ينته ابدا . كان فيلما رديئا . الفيلم عبارة عن أم تذهب باطفالهــا الى الريف حيث المناظر الطبيعية مشعة ، وكل شيء هادىء الشلال الجرف والبحيرة ، بعد حين ترقد الام وعندما تنهض يختفي الاولاد .. فترحل باحثة عنهم ، فتتغير الاشياء ، فالمناظر الطبيعية تهدد بالخطر ، والشلال يزمجر ، والجرف يتحول الى هوة ، والبحيرة تصبح سوداء . أردت بهذا الفيلم ان أعالج موضوع الصراع وغموض الاشياء . ومــن ثم أخرجت فيلما لروجيه كورمان ، وقد أخرجته في تسعة أيام . لــم يكن هذا الفيلم رديئا ..

وقد أشتغلت مع كورمان في دبلجة فيلم روسي أسمه (مغامرات سادكو) دون معرفة كلمة واحدة من الروسية اذ تخيلت حوارا سخيفا لا يمت بصلة الى موضوع الفيلم . وقد عملت في باريس سيناريو فيلم (هل تحترق باريس ؟) لرينيه كليما الا انني لم أستمر به .

س : من خلال افلامك يبدو انك رجل المدينة اذن لمــاذا تفضــل الاقامة في الريف ؟ اين تعيش الان ؟

كوبولا : أجل .. منذ اربعة أعوام أمتلك مزرعة في (نابــــا) على بعد ١٥٠ كلم من سان فرانسسكو .

س : هل قضيت وقتا طويلا في مزرعتك ؟

كوبولا : نعم مدة طويلة ، حيث أقمت حفلة دامت ثلاثة أيام ، اليوم الاول للاحتفال بعيد ميلادي الاربعين ، واليوم الثاني للاحتفال بالذكرى الثانية لتاسيس فرقتي ،واليوم الثالث للاحتفال بظهور فيلم (القيامة اليــوم) . وقد حضر هذا الاحتفال مئات من الناس .

س : الا يمكن القول ان احتفالك يشبه مشهدا من مشاهد فيلمك (العراب) ، فالطقوس تدل على انك تتاثر بافلامك اكثر مما تتاثر بالحياة الواقعية ؟

كوبولا : أعتقد ان الطقوس تخلق علاقة عاطفية قوية في تضامن البشر . فالموت المفاجىء في أحتفال طقسي يمنح هذا الحدث المفاجىء خصائص هامة وضرورية . والاخراج بحد ذاته عبارة عن مجموعة مــن الطقــوس .

س : لماذا تسكن في سان فرانسسكو ؟

كوبولا : غادرت نيويورك الى لوس انجلز لانها مســقط رأس اولادي، وقد قررت ان أجمع شمل فرقتي واصدقائي الذين أخرجــت معهم فيلم (الناس في المطر) حيث أود ان أنقل فرقتي (زويتروب) الى سان فرانسسكو . في هوليود ، لدينا أنطباع باننا نقع حتما تحت تاثير هوليود . ارغب في جمع فرقتي الصغيرة وكذلك اجمع الاشخــاص الذين يعبرون عن أنفسهم في مجالات متنوعة : كالشعر والرقص والغناء الاوبرالي . كنت أحلم بحياة فنية ثرة لذلك أنشأت مجلة (ستي) وما يحزنني أنها توقفت . وفي سان فرانسسكو أسسنا ستوديو جميل للاستخدام الشخصي معد باجهزة تسجيل الصوت اشتريناها من المانيا .

س : اذن انشاتم ستوديو بمعدات تسجيل كاملة ؟

كوبولا : أعتقد ان التسجيل الكهربائي هو المرحلة النهائية مــن الاخراج . جهازنا يعتمد في تسجيل الاصوات المختلطة على ناظمة اليــة (أوردنتير) .. يتالف هذا الجهاز من أربعة وعشرين قناة تســجيل . ويستخدم خمس مكبرات صوت .. بالنسبة للمونتاج نستخدم جهــاز الفيديو (سوني) وكذلك فانا نحول الفيلم الى كاسيتات قادرة عــلى أعادة الاصوات الى الخلف او الى الامام ، وكذلك في أحلال صورة مكان صورة اخرى تدريجيا .. واعتقد ان الجمهور يطالبنا بتسجيل ذي نوعية جيدة .. أنه أعتاد ذلك وينبغي ان نقدم له ذلك .

س : انت ايضا حصلت على شهرة كبيرة بعد نجاح فيلمــك (العراب) . لماذا اختلف الامر معك ؟

كوبولا : منذ عشرين عاما وانا افكر باخراج فيلم عن الانســان وابيه يكونان في نفس العمر . وبعد فيلم (العراب الاول) أخذت هــذه الفكرة القديمة لصنع فيلم اخر . كانت قصة الجزء الاول واضحــة وتنسجم مع ما ينتظره الجمهور الا انني في الجزء الاول كنت الملك الذي لا يصغي لاحد اذ كان نزوعي الطبيعي يتجه دائما نحو تجديد المــادة اعطائها بعدا اخرا غير اعتيادي . وكنت ارغب في التعبير عن نفســي بالوسائل المسرحية . كنت اتمتع بافلام (سيبربيك) وخاصة فيلــم (هتلر) على سبيل المثال . أحب السينما الواقعية لكنها لا تثيرني . انني أطمع لاخراج افلام عديدة للمستقبل ، أفلام ذات طول غير أعتيادي ربما يصل طولها الى ثلاث عشر ساعة .. وتتحدث هذه الافلام عن اكثر من قصة واحدة . لا أفكر باعداد هذه الافلام للتلفزيون وانمــا للسينما . ربما يبدو من الغرابة ان ياتي الناس من الساعة الثامنــة صباحا ، يتناولون طعامهم في الصالة ، ويشاهدون مثل هذه الافلام .. وسيدفعون للبطاقة الواحدة عشرة دولارات ..

س : ينبغي ان يكون جمهورك عاطلا عن العمل حتى يتمكن من مشاهدة افلامك ؟

كوبولا : أبدا .. يكفي للفرد الراغب في مشاهدة هذا العــرض ان يطلب أجازة يوم واحد من رب العمل .

س : بعد فيلمك (محادثة سرية) الا ترغب في اخراج فيلــم يروي مغامرة صناعية ؟

كوبولا : أجل فيلم (توكر) وآمل ان أقوم باخراجه قريبــا . ان فيلم (توكر) عبارة عن قصة حقيقية لرجل يتخيل في عام ١٩٤٨ سيارة خارقة بطرازها وسرعتها وخصائصها الاخرى . فيؤسس شركة ذات اسهم لكن صناع السيارات يسابقون في الحيلولة دون صنع سيارة المستقبل .. هذا ما يسيطر على تفكيري الان .. فانني أرغب في ان أحقق كوميديا رائعة على طريقة (فرانك كابرا) مع (بيرت رينولد) .

س : كيف تهيء افلامك ؟

كوبولا : أقدم أفلامي أعتمادا على السيناريوهات التي اكتبها .. فانني أنجز الشريط الصوتي كالبث الاذاعي ، مع الضوضاء والموسيقى وفيما بعد نرفق الصور والتخطيطات على الفيديو .. على سبيل المثال قبل سنة كاملة من اخراج (القيامة اليوم) هيأت بثا اذاعيا حــول

قصة (في قلب الظلام) لكونراد .

س : ما هي مشاريعك بعد فيلم (توكر) ؟

كوبولا : الفيلم الذي يلي (القيامة اليوم) سيكون فلما كبيرا دون شك . سيكون فيلما مقتبسا من أحد أعمال الشاعر غوته . لكني الان لم اجد نفسي مهيأ لاخراج فيلم حول النساء والحب ، وذلك ربما لحياتي الشخصية وشعوري بانني غير مهيأ لنقل هذه المواضيع الى الشاشة . واما الان فاشعر بنوع من الاستقرار .. بعد فيلم (القيامة اليوم) أقول بصدق ، ان الشيء الوحيد الذي أستطيع الحديث عنه هو الحب .

ترجمة شاكر نوري

● اجراها : دانيال هايمن وميشيل سيما في « الاكسبريس »

رسالة وارشو

القلق الاخلاقي في الفلم البولوني

في رسالة سابقة كان الحديث عن موجة الشباب الصاعدة في الفلم البولندي . وهذه حقيقة وجدت تاكيدا اخر لها في مهرجان الافلام الروائية البولندية الذي يجرى كل عام في مدينة غدانسك الواقعة على بحر البلطيق . وكان هذا العام السادس في عمر المهرجان . وافلام الشباب نالت معظم الجوائز . وما زالت الصحافة والتلفزيون والوسط الفني تحلل وتناقش هذه الظاهرة التي عوملت وكانها برق في سماء صافية وليس كونها نتيجة لتفاعلات واختمارات شبيهة بما يجري في انبوب الكيمياء او التربة المزروعة .. انها قوانين الحياة اذا لم تكن ملابساتها . فهذا الجيل لجديد يريد ان يكرس اشياءه للحاضر . يريد ان يتخلص من بعض الامتعة العتيقة التي القيت على اكتافه بالقوة .

في مهرجان غدانسك شارك ٣٠ فلما دخل ٢٣ منها مسابقة المهرجان وبينها كانت تسعة افلام هي الافلام الروائية الاول لمخرجيها وخمسة هي الثانية . والواقع ان المساهمة العددية للشباب ليست بالاهم . فالذي كهرب قاعة المهرجان هو ذلك النضج التقني والالتزام القوي بتناول المشاكل الراهنة ومن زاوية اخلاقية حادة . وهكذا سميت هذه السينما الجديدة بسينما القلق الاخلاقي . وسيطرت قضايا هذه السينما على جميع مناقشات المهرجان مثلا في المؤتمرات الصحفية والندوة العالمية التي كرست لحاضر الفلم البولندي واشترك فيها نقاد من ٢٢ بلدا .

سبق للفلم الفائز في مهرجان غدانسك (الهاوي) للمخرج الشاب كريستوف كيشلوفسكي ان حاز على الجائزة الكبرى لمهرجان موسكو السينمائي لهذا العام . ولعل هذا الفوز هو اشارة اخرى لذلك الانعطاف الحاصل في سينما البلدان الاشتراكية حين بدأ نبذ المواضيع التقليدية ونزع نظارة التفاول الساذج واستبدالها بعيون حية تميز الواقع بشتى الوانه القاتمة والفاتحة .. حتى ان ناقدا قال بان هناك روحا



كيشلوفسكي

جديدا بعثت في مهرجان غدانسك .

يتميز فلم الهاوي بوضوحه المطلق . وكيشلوفسكي يلجأ في بحثه عن الاسلوب الصالح لتصوير الواقع الاجتماعي وصياغة حقيقته ، الى طريقة وصفية لاتحيد عن النهج الموضوعي ابدا . فوصفه دقيق لذلك العالم الذي يعيش فيه ابطال الفلم . كذلك عرف كيف يستعرض ابعاد المشكلة التي كرس لها الفلم . فبطل الفلم يعمل في مصنع في احدى المدن الصغيرة . يشتري كاميرا سينمائية ليسجل بواسطتها حدثا جديدا في حياة العائلة (ولادة طفل) . وبعدها تنمو الهواية ومعها يحصل التحول الاهم في حياة هذا الهاوي . ففي البدء كان ينظر من خلال العدسة الى احداث واشياء بمظاهرها الخارجية فحسب ثم يأخذ في ادراك اهمية العدسة (الفن) ورسالتها . فهو مثلا يجد ان النظر من خلال العدسة افضل من الرؤية العادية . فعلى الشاشة تبدو اكثر وضوحا تصرفات الناس وقضايا العائلة والوسط والمصنع والتي تنمي عادة بعض الشيء في بانوراما الحياة اليومية . وفي الاخير فان هذا الشيء (الكاميرا) يمكن ان يكون (اداة تحليل) وسبيل للتعرف الاعمق على الحياة التي لايريد الان البقاء مراقبا سلبيا لها .

وكانت بقية افلام الشباب مكرسة للقضايا الجارية قضايا العمل والعيش .. وبعيدا عن الموضوع الرئيس موضوع هؤلاء الشباب الذين يطرحون مقترحات جديدة في مجال الخلق الفلمي . فهم يتكرسون لجوهر المشاكل الاجتماعية المعقدة داعين الى الاخذ بموقف ايجابي ومفتوح ، بل هل يحاولون محو ذلك الخط الفاصل بين التابو والمسموح به .. وتجدهم يسعون الى تغيير الهياكل والصياغات التي رسخت في الوعي العام ولعل الفكرة الرئيسية لفلم (الهاوى) هي خلق تلك المواجهة العنيفة بين موقف التشخيص الحاد للنواقص والثغرات في قطاع العمل المهني وموقف التستر عليها باسم اغراض هي شريفة في مجال النيات فحسب .



وهناك موقفان ازاء الموجة الشابة في السينما البولندية الاول يشكك باساليب انطلاقها صوب القضايا الراهنة التي يسميها النقاد والكتاب هنا بالمعاصرة . ويقال عن السينمائيين الشباب بأنهم لم يعثروا على مفتاح تلك القضايا وهكذا فهم لم يفتحوا الاقفال بل كسروها .. فهؤلاء الشباب هجوميون بشكل خال من الحكمة وتبدو طروحاتهم لتلك القضايا محرومة من الفاعلية كذلك فالاجنحة الفكرية مازالت ضعيفة لاتقوى على التحليق. وبالطبع يلجأ انصار هذا الرأي الى اسلوب عدم التعميم الا انهم حين يشيرون الى الاستثناءات انما يؤكدون على القاعدة . اما الموقف الثاني فهو موقف اعطاء الضوء الاخضر لهذا التيار الجديد في السينما : فهؤلاء الشباب يعاملون بجدية بالغة قضايا الحياة ويسعون الى ان يكونوا صادقين وامينين .

ومن الطبيعي ان للسينمائيين الشباب نماذجهم واساتذتهم وفي مقدمتهم (اندجى فايدا) المخرج المعروف الذى عرض فلمه الجديد (انسات من فلكو) في مهرجان غدانسك ايضا • وليس جميع النقاد يتحدثون عن تأثير (فايدا) على الجيل الجديد في مجال الاسلوب التكنيك والمنحى الفكرى الذى اخذ يتبلور لديه في السنوات العشر الاخيرة بشكل واضح • كذلك معروف التعاون القائم بين فايدا والسينمائيين الشباب ، حتى ان افلام فايدا الاخيرة اعتمدت على سيناريوهات كتبها هؤلاء الشباب • ومن اقرب معاوني فايدا هي المخرجة اغنيشكا هولاند التي عرض فلمها (ممثلون من الاقاليم) في مهرجان غدانسك • وهولاند هي كاتبة السيناريو لفلم فايدا (بدون تخدير) الذي حاز على جائزة العام الماضي • كذلك سبق ان عملت عدة افلام تلفزيونية ناجحة • ويعد فلمها (ممثلون من الاقاليم) بمثابة محاولة مدهشة لتقديم مقاطع طويلة وعرضية لمجتمع مدينة مغيرة تحول الى رمز واضح لكامل المجتمع وقضاياه وكانت المادة الحقيقية للفلم معقدة وكثيرة الطبقات • كما لجا الفلم الى المنحى السوسيولوجي لكشف سبل التفكير والسلوك لدى فئات اجتماعية عدة • والمادة (المباشرة) للفلم هي فصل من حياة فرقة احد المسارح الاقليمية وما ينبع من مصالح وعواطف ومواقف • فادارة المسرح قررت تقديم مسرحية بولندية معروفة اصبحت حجة لكشف صراعات اعمق •

لقد عامل الجميع مهرجان هذا العام كحدث انعطافي في تاريخ السينما البولندية ولربما السبب في انه كان المهرجان الاول للفلم المعاصر بكل معنى الكلمة • فهذا الفلم كان يتقدم بوجل صوب الحياة وقضاياها • واذكر جيدا تلك النقاشات التي لم يتبدد دخانها بعد ، حين اتفقت الاكثرية السينمائية على مسألة استحالة تناول الواقع الراهن حيث وجدوا السبب في عدم توفر البعد الزمني الذى يسمح للفنان بالتأمل والحكم العادل ! • وظهرت حينها مقولة ى المادة المعوضة) التي مفادها الدعوة الى القيام بمحاولة معالجة النزاعات المعاصرة في حلة ووقائع تاريخية • الا ان النطق بلغة الاستعارات والايماءات البعيدة ليس بالنافع والمثمر دائما ، في تلك المواجهة مع الواقع • وهكذا شاهدنا افلاما معاصرة من ناحية الاكسسوار فقط •

وخلال فترات الجدب كان هناك من يثابر كي يتحول الى اكثرية • وقد تحقق ذلك • فافلام زانوسى وفايدا وغيرهما من مخرجي التيار المعاصر الذين يجدون الاقتراب الحقيقي من الحياة المعاصرة لايتم عن طريق اعادة خلق مظاهرها وموضاتها بل في مسك اخطر قضاياها ونزاعاتها الاجتماعية ، قد انتصرت • وبالطبع لم يكن الانتصار كاملا الا ان الانعطاف حصل ولايمكن ارجاع العجلة الى الوراء ••

والانتصار الاكيد لغاية الان هو درجة التحسس وامتلاك ردود الفعل أزاء ما يجرى الان في البلاد ثم الامانة في كشف الواقع • وكان اكبر انتباه لدى جمهور المهرجان مشدودا بتلك الافلام التي تناولت الواقع باسلوب (الواقعية الصغيرة) التي تتحدث عن ابطال متورطين في نزاعات اخلاقية تمتد على السواء في حياتهم المهنية والشخصية واسباب ازدهار (الواقعية الصغيرة) يجدها عدد من النقاد والسينمائيين تعود الى نجاح الفلم التسجيلي الذى بحكم طبيعته كان المراقب المباشر للواقع • الا ان هذا التأثير التسجيلي على الفلم المعاصر انحصر في مجال الموضوع بالدرجة الكبرى • فلغة الفلم المعاصر لها منابع اخرى اجد في مقدمتها الانجازات والتيارات الرئيسية للفلم المعاصر ، الايطالي خاصة • والبعض يفسر هذا الميل الريبورتاجي ـ التسجيلي لدى السينمائيين البولنديين بانعدام ا لادبالروائي والدرامي الجيد • وهكذا تلجأ السينما الى الترسانة الصحفية • فبين عشرة افلام تتناول قضايا معاصرة عرضت في مهرجان هذه السنة نجد فلما واحد فقط يملك اصله الادبي • والحق ان الشكوى من هذا الجدب الادبي مبالغ فيها • فالمسألة تخص ادب السيناريو ، اكثر مما تخص ادب القصة والمسرح • ويكفي ان نقوم باستعراض سريع لابرز الافلام المعاصرة في" العالم كي نتبين ضآلة التأثير الادبي على الفلم •

تكون نقطة الانطلاق في افلام القلق الاخلاقي البولندية ذلك الوضع المحدد الذى يجهد البطل فيه ان يحقق انموذجه المهنى والحياتي كان يحقق ذاته او النجاح المهني • وجهوده هذه تمضي في سكة اخلاقية • اما خصومه فقد استبدلوا منذ امد المثل الاخلاقية (ذات المنفعة العملية القليلة) بنجاحات عابرة ومنافع مادية تعادل ما فقدوه أخلاقيا • فبطل فلم (ممثلو الاقاليم) يكافح من اجل العرض الامين لنص تلك المسرحية (التراث) • وغريمه هو ذلك المخرج الذي لاشيء لديه غير الاستخفاف والاحتقار للقيم الثقافية وقبول مبدأ العملة الرائجة ومعاملة العالم كحلبة صراع فئوى فحسب • والشيء نفسه في افلام الشباب الاخرين • ففي احد الافلام هناك ملاكم يكتشف ان (الاهم) لايتعلق بكونه ملاكما جيدا ام لا • فأدارة ناديه تجد انه من المصلحة ان يخسر النزال (وامام ملايين المشاهدين) • كذلك لايكفي ان يكون المرء معماريا قديرا كي يصمم بيوتا جيدة • فلكي ينتقل التصميم الى ساحة البناء ينبغي القيام بتنازلات كثيرة منها على حساب الطموح المهني والفني • وكذلك يكون تنازلا التكيف للوسط واخلاقياته • وحين يرفض هذا المعماري (اصول اللعبة) يخسر كل شيء بصورة اوتوماتيكية بل يعاقب على تجاوزه لتلك الاصول•

لقد حصل فلم القلق الاخلاقي على بطاقة المرور • واشعل امامه الضوء الاخضر • الا ان الطريق لاتعرف نهايته بعد • وفي ندوة اتحاد السينمائيين البولنديين التي رافقت المهرجان تكلم كريستوف زانوسى عن المراحل القادمة لفلم القلق الاخلاقي : لقد حددنا الاعراض وعلينا الان ان نكشف العلة ونصل الى القيم الاساسية ، ان نبحث عن ذلك المكان الذى تحصل فيه القطيعة بين المثل والقيم وبين الواقع) • وقد اعتبرت هذه الاقوال بمثابة دعوة صريحة كي تنتقل السينما من مرحلة الوصف الى مرحلة الاستنباط والتركيب •

لقد استبدل النقاد صرامتهم ازاء فلم القلق الاخلاقي بنظرات الاشفاق • فبرأيهم ان هذا الفلم يخلقه شباب يحارب السوء بسلاح البراءة + كذلك يقولون ان الحياة لاتضع ، وكما يفعل هؤلاء الشباب حدودا مصطنعة بين الخير والشر او بين القوة والضعف في الحقل الاخلاقي فنحن نعيش في تلك المنطقة الرمادية التي نمارس فيها افعال الحلول الوسط والتنازلات المتبادلة •• ورقال ناقد اخر ان هذا الشباب اراد القيام بقفزة كبيرة اعدت على عجل وقد تنتهي بالسقوط في حفرة التعميم •

ان حربائية هذ النقد ودوغمائيته من جهة اخرى اصبحتا من العناصر التي تشوش كامل صورة هذا الفلم الوليد • وفي تلك الندوة تكلم رئيس اتحاد السينمائيين البولنديين اندجى فايدا عن النقد ايضا مشيرا الى تلك المفارقة النابعة من شعور الوسط الفني بأنه حقق النجاح ، وما يكتبه النقاد الذين يحللون النجاح وكأنه فشل ! • وقال فايدا : لو استمعت الجهة الراعية لاراء هؤلاء النقاد لما جاءنا اى فلم من تلك الافلام التي لقيت قبول المشاهدين وجددت لغة السينما) •

وجاء الموقف الرسمي على لسان احد الاساتذة المنظرين • قال ما يلي : يكتشف الفلم البولندى مناطق اكبر فاكبر من التوتر القائم بين اللزوم والواقع ، بين ما هو كائن وما نطمح في ان يكون • ان معظم البولنديين يبدأ حياته العملية في بولندا الاشتراكية • وما كان املا اصبح واقعا • لذلك لاينبغي القيام باستنساخ التقسيمات والدوغمات والنماذج القديمة عند التقييم • فالشروط المعاصرة ليست هي الهدف النهائي ، وليس من الخطأ معاملتها كمستو تجرى عليه النزاعات وتحسم المشاكل الاخلاقية • والشر والخير الاخلاقيان لا يميزان الان وفق الدوغمات القديم ، الى حلفاء ومناوئين الى قوى تقدم وقوى رجعة ••) • والحق ان النقاش حول الاساس الفكري للفن السينمائي في بولندا كان الاكثر اهمية وجذبا في تلك الندوة • فقد طرحت اراء شتى جاءت من اقطاب وسطية واخرى متفاوتة للغاية • ويخال للمرء ان منتقدي فلم القلق الاخلاقي يداورون في الرأي ولايريدون القول صراحة بأن هذا الفلم يعكس واقعا يصعب تبديله بافضل ، بل يحس المرء انهم يعاملون هذا الفلم وكأنه فضيحة عائلية او كشف لعورة ، حتى ان احد الكتاب اتهم هذا الفلم بأنه يحارب طواحين الهواء وبات لايفرق بين ارضية الفلم الاجتماعي والسياسي الغربي والارضية البولندية ••

وليس من التنبوء بشيء القول بان الاستقطاب الحقيقي في السينما

البولندية سيتم بين فلم القلق الاخلاقي والتعامل الجدى مع الواقع وبين الفلم الاخر بشتى اصنافه . ومهرجان هذه السنة كسر حاجز الخوف .. من ابطال من طرز اخرى . وتجدر بالذكر هنا كلمات رئيس لجنة التحكيم في مهرجان العام الماضي وهو الشاعر المعروف ارنست بريل والتي بدأها بنداء (لاتخافوا هؤلاء الابطال الجدد) . ويقول بريل انه حان الوقت للاعتراف بأن الزمن البولندي معقد وان بين المثال النموذجي الذى نعرفه والواقع الذي نتحسسه فارقا كبيرا .

لقد كان مهرجان الافلام الروائية البولندية لهذا العام طرحا جديدا لاسئلة ومشاكل ملحة وخطيرة وليس منذ اليوم . وهذا الطرح جاء وكأنه لقطة مفاجئة لكامل بانوراما الحياة الاجتماعية ..

.

عدنان المبارك

رسالة موسكو

اليوتوبيا الاجتماعية في الادب العراقي في بحث سوفيتي

ان البحوث التي تناولت موضوع اليوتوبيا الاجتماعية المنتشرة في الخارج لم تتصدى لغير الكتاب والفلاسفة الاوربيين والامريكيين ، عدا بعض الاستثناءات القليلة . واليوتوبيون هم اولئك المفكرين الذين راحوا منذ عهد بلاتون يترسمون في نتاجاتهم ملامح المجتمع المثالي . وكان الميل الجامع عند المنظرين الاوربيين والامريكان لجعل اوربا محور دراستهم قد اسقط من الاهتمام ظواهر في ادب الدول النامية لها قيمة فنية بينة . مؤخرا نشر المستشرق السوفيتي بوريس جوكوف بحثا حول هذا الموضوع في مجلة «شعوب اسيا وافريقيا» الصادرة في موسكو تحت عنوان ـ اليوتوبيا الاجتماعية في الادب العراقي ـ تناول فيه قصة الكاتب العراقي جعفر الخليلي (في قرى الجن) بالعرض والتحليل في ضوء الفكرة المطروحة اعلاه ، فالكاتب يرى ان مهام الباحث السوفيتي اليوم تقديم الاسماء المنسية التي اهملت بسبب التعصب لنخبة من المفكرين الاوربيين .

اليوتوبيا الاجتماعية في العراق هي مرحلة متقدمة في تطور العمل الروائي ، حملت تأثيرات الفكر العلمي الاجتماعي والافكار التحررية الوطنية . يقول الكاتب : كان العراق قطرا زراعيا في اواسط الاربعينات، شبه اقطاعي قبائله الرحل تعيش حياة بدائية بسيطة . اما الرأسمالية فقد ظهرت في العراق (من فوق) عن طريق توظيف الرأسمال الاجنبي في صناعة النفط اساسا ، ولصالح الاجانب لا ابناء البلد . وفي هذه المرحلة كان الادب التحريضي ، وبخاصة الرواية التحريضية ، هي النوع الادبي الاكثر استجابة لمتطلبات المرحلة ، حاملة في ثناياها مهام وشكل الواقعية الفنية . وعلى هذا الاساس ظهرت اليوتوبيا الاجتماعية عاكسة مزاج تلك الفئة من الطبقة الوسطى الوطنية التي قوت في تلك الفترة بحيث استطاعت الانفصال والتمرد على دور خادم النظام الاقطاعي . ويرى الكاتب ان ظهور هذا النوع الادبي مرتبط باسم جعفر الخليلي ـ ولد عام ١٩٠٢ ـ الذي حاول تصوير ارائه الاخلاقية والجمالية في شكل نثري فني متميز . كانت دعواته التنويرية لامتلاك ناصية المعرفة ولتشكيل المجتمع على اسس اخلاقية ـ جمالية تمتزج بالتدين العميق . فكان في سعيه للتوفيق بين العلم والدين واحدا من المتنورين العرب الكثيرين . ثم يستعرض الكاتب اراء النقاد في الخليلي امثال عبدالقادر حسن امين ، فوءاد جيش ـ محرر المجلة البيروتية ـ المكشوف ـ سهيل ادريس ، وجميل سعيد . ويحلل تأثير اراء جان‌جاك روسو على الخليلي ، ولكنه يقول : اذا كان روسو في (الروية التربوية) بشكل (اميل) اعتمادا على مؤلفات غروتسيا ، هوبز ، مونتيسكو . فان بطل الخليلى مستلهم من نماذج الشعر العربي والفارسي الكلاسيكيين ، ومن الاناشيد والدعاءات الصوفية . ان المتورين الفرنسيين والعرب لم يضعوا نصب اعينهم هدف تحويل انظار مريديهم الى النشاط الاجتماعي وايقاظ الاهتمامات السياسية في نفوسهم . ولذلك فان ابطال مثل اميل ـ روسو ، و درويش ـ الخليلي وغيرهما ليسوا ابطال حدث ، بل‌ان الكتب التي تصور مثل هوءلاء الابطال لاتحتاج لابتكار عقدة خاصة ويتساءل جوكوف : لاي مجتمع اعد الخليلي اذن بطله الدرويش الجوال ؟ وهل كان بامكان الناس القاطنين في اكواخ القصب وبيوت الطوف تقبله كمثال صالح لتربية اطفالهم ؟ في وقت كانت القيم الاجتماعية فيه من القوة بحيث لم يتغير خلال الاعوام‌الثلاثين التي يستغرقها زمن السرد القصصي.

ان بطل الخليلي ، الدرويش المتنقل بين القرى ، يقدم للفلاحين نصائح وارشادات ، ويتناقش معهم راغبا تقديم العون لهم بصدق وتخليصهم من الاوهام . فبدل ان يقرأ التعاويذ استجابة لطلبات الفلاحين بمنحهم نصائح مخاطة بهالة سحرية كيما يحوز على ثقة الجهلة منهم. وفي ظروف مختلفة يفصح الدرويش عن تصوراته التى تتوافق والعلم في ذلك الوقت ، وتتعارض مع الوسط التعس الذى يعيش الفلاحون فيه . فكان يتحدث عن الامراض والادوية والنظافة والايحاء للمريض وفائدة العيش في احضان الطبيعة . بهذه الطريقة كان الخليلي يروج لافكاره .بحيث يتكون لدى القاريء انطباع ان‌درويش الخليلي تنويري اكثر من كاهن .

العلاقة بين الادب والعلم وثيقة ، بخاصة بحالة واتجاه العلوم الطبيعية . فالغيبيات والسحر والتعاويذ والاتصال ب (العالم الاخر) كانت في‌ذلك الوقت جد واقعية بالنسبة لسكان العراق الذين كان الكثير منهم من الجهلة والاميين . وكان هذا الوضع الاجتماعي في اساس قصة الخليلي (في قرى الجن) التي تعتمد على فكرة الاتصال ب (العالم الاخر) فهي برأي جوكوف امتداد للادب الرومانتيكي ـ الفنطازي الذي كان منبع حكايات الف ليلة وليلة . وعلى هذا الاساس ، وكما هو شأن كل يوتوبيا مبكرة ، فان قصة الخليلي مرتبطة ارتباطا عضويا بالاساطير الفولكلورية ، فاليوتوبيا هنا لاتتمايز عن الحكاية ، انما هي تمتزج معها في كل واحد .ولكي يحمل الخليلي بطله الى البلد المثال يعتمد على مااتيحه الحكاية السحرية له من حرية في التعرف بسير الحوادث . يستعرض الكاتب بعضا من حوادث القصة ، ويصل الى القول ـ معتمدا على دراسات فوربوييف وغيره في هذا المجال ـ ان هذه اليوتوبيا شأنها شأن اي يوتوبيا في بداية عهدها تخلو من مقومات العمل الروائي الاساسية كخصوصية النماذج البشرية .فالظاهرة الجمالية المسيطرة هنا هي فكر الانسان . ويبرز الكاتب هنا افكار الخليلي الرئيسة من خلال مايطرح في السرد ، ويحلل مغزى (قرى الجن) او (دولة الارواح) في عمله هذا ، وعلاقة ذلك باقامة دولة الاخوة والمساواة ، وخضوعها ليوتوبيا الفارابي ـ٨٧٠ـ٩٥٠ـ (المدينة الفاضلة). ويلاحظ جوكوف ان الخليلي الغى من (دولة الارواح) وزارات الخارجية والدفاع لغياب الحاجة اليها ، مركزا على شوءون الصحة والثقافة والراحة. مختصرا دور الدولةفي تنظيم امور الافراد الى اصغر حد . يجد الكاتب ا ن‌الخليلي يلتقي بهذا مع فوضويي الاربعينات من القرن الماضي الذين الذين تكلموا عن حتمية ذوبان الدولة كاداة للسلطة السياسية والاقتصادية وروجوا لفكرة حرية الفرد المطلقة والعودة الى الاشكال الاولى الساذجة من الراسمالية .

برأى جيكوف ان الخليل كان يدافع في يوتوبيا عن مصالح الطبقة الوسطى ناكرا الضرورة التاريخية لتعميم وسائل الانتاج . في مجتمع (دولة الارواح) ليس هناك مايعيق المبادرات الخاصة وتطور الفردية . ولكن المباراة متاحة على المستوى الفردي وحده حسب ، فلقد حظرت جميع انواع التجمعات ، لان هذا الامر (يجر وراءه انبعاث الامبريالية والاستغلال والاستعمار القاسي) ـ ص٧٧ ـ في قرى الجن ـ النجف ـ١٩٤٥ .

ويقول الكاتب : رغم الاختلاطات الظاهرة في اراء المؤلف فانه كمحصلة يعبر عن نوع مميز من الفوضوية ، الفوضوية التفردية ، وكان هـذا (التفرد الحكيم) بمبرراته المنطقية يتوافق وطموح البرجوازية العراقية الى الحرية الخالصة من المزاحمة الاستعمارية في الاربعينات ٠

النظام الاجتماعي في مملكة الخليلي يضمن الحرية الفردية في العمل التجارة ، الفن ، مادام هذا لايتعارض وتقدم الاخرين ـ حيث ينتصر الاقوى (الذي يستطيع العيش بفضل موهبته ملبيا حاجاته بما يتناسب وامكاناته في الوقت الذي يفقد فيه الضعيف بقايا قوته ويكف عن البقاء) ص ١٠٤ المصدر السابق ٠ هكذا كان نصيب مردان في القصة ، الذي افلس ومات من الجوع مع عائلته ٠

ان قصة الخليلي ، شأنها شان اليوتوبيات الاوربية المبكرة ، تعمل على توحيد سائر افراد المجتمع ، كما تضع (الجماهير المتمتعة بصحة جيدة) ذات الاصل المتحسن من جيل الى جيل مقابل الضعفاء ، ذلك هو الاساس الرئيس ، غير الانساني ، لتناقض الاشتراكية الخيالية ٠ ولكن الكاتب يصل الى القول ان الخليلي يختار لنفسه في القصة موقعا منافيا للاشتراكية الخيالية في مجال العلاقات الاقتصادية ٠

ان مجتمع الخليلي المثالي يتمتع بقضاء نزيه عادل ، وتعليم اجباري مجاني ، ومدارس متطورة ترتبط بعملية الانتاج ارتباطا وثيقا ٠ كما ان مجال (الصحة) يتمتع بالاهتمام الاكبر من قبل الدولة ، فشبكات التطبيب والمعالجة الواسعة تستقبل زبائنها ومنهم طاهر في القصة ، وتقدم لهم خدماتها دون مقابل مؤكدا تأييد المؤلف لخضوع هذا المجال وغيره لصالح عموم الناس ٠ وهنا يتكشف الخليلي عن نصير للمبادىء الاشتراكية ـ الخيالية حسب بل وللاشتراكية العلمية ايضا ! ان ما يقرب كاتبنا الخليلي من الطوباويين الاشتراكيين وكذلك من جو الايديولوجيات الاشتراكية للقرن العشرين تاكيده على ان كل المواطنين في (دولة الارواح) ـ قرى الجن ـ ملزمون بالعمل بما يتناسب وامكاناتهم ٠

يستخدم الخليلي في كتابه من الوسائل الفنية ما هو تقليدي لرواية اليوتوبيا الاجتماعية ، وما هو اساسي منها جمع المتناقضات جنبا لجنب ، الواقع المزري الى جانب المتخيل المرسوم بلون وردي ، فيعرض نمطين مختلفين من الحياة ليصل في النتيجة الى هدفه [illegible]

مساوىء النظام القائم انذاك ٠

ينطلق الخليلي في نقده لعيوب المجتمع من مواقع الحركة التنويرية العراقية المتململة انذاك ٠ فالخليلي ، المثالي بفهمه للواقع ، حاله حال معظم التنويريين يرى انه من اجل تغيير المجتمع ينبغي قبل كل شيء تغيير وعي الناس ٠٠ ولكن الناس محكومون باانانيتهم ٠ كريم في القصة لايطلب من جنيه اعادة ترتيب العالم بل يامره بالحصول على الذهب له ٠

ينبغي القول ان اراء الخليلي هذه قريبة من التيار الثوري الديمقراطي في النثر الفني العراقي الذي يقف عند متابعه محمود احمد السيد (١٩٠١م ـ ١٩٣٧م) وذ والنون ايوب (١٩٠٨م) ٠ ولكنه الاول في رفده هذا النثر بهذا النوع الادبي ٠ ويقول جوكوف : ان مثل الخليلي في هذه القصة مثل جميع من سبقه من اليوتوبيين الاجانب الذين لم يستطيعوا التغلب على جمود هذا الشكل (المكتمل) في ذاته ، خارج حدود مكان وزمان (قرى الجن) المثالية ٠

ويتتبع الكاتب اصول افكار الخليلي عند غيوغو غروتسي ، مونتسيكو وروسو ، ويقول انها في ظروف عراق الاربعينات نصف الاقطاعي تحمل طابعا تقدميا ٠ ثم يستشهد الكاتب بفقرة من عبدالقادر حسن امين تشير الى ان الملل ياخذ القارىء وهو يقرأ الخليلي ، فيعارضه برأي اخر لفوروبيوف في الادب المندرج تحت النوع المذكور ، مفاده ان رواية هذا النوع تتميز بعلاقة جمالية مع الواقع تختلف عن رواية السرد المعتاد ، لان الاولى غالبا ما تكون بعيدة عن عنصر التشويق وتتطلب تأملا وقراءة متعمقة ٠

ان عهد اليوتوبيا هو عهد الانتاج الرأسمالي في مرحلته البدائية ، حيث لم تتعقد المهام الاجتماعية بعد بسبب عدم تطور العلاقات الاقتصادية بالشكل الكافي ٠

وفي ختام بحثه يخلص جوكوف الى القول ان من الممكن اعتبار الخليلي واحدا من رواد نظرية الاشتراكية الخيالية في الشرق العربي ٠

برهان الخطيب

رسالة المانيا الديمقراطية

مهرجان المسرح والموسيقى الثالث والعشرون في برلين

اقيم في برلين في الفترة من ٢٩ ايلول ١٩٧٩ حتى ٢٠ ـ تشرين الاول ١٩٧٩ المهرجان السنوى الثالث والعشرين للمسرح والموسيقى والغناء وقد ساهمت فيه فرق عالمية من مختلف البلدان وقدمت فيه اكثر من ثلثمائة عرض مسرحي وموسيقي منها التمثيليات وحفلات الاوبرا والكونسيرت والجاز ومسرحيات للاطفال والشباب والاغاني والرقصات الشعبية ٠

افتتح المهرجان بحفلة كونسيرت في دار اوبرا الدولة عزفت فيها الحان باخ ومينديلسون بارتولدي ولودفيك فان بيتهوفن وحفلة كونسيرت للشاب الملحن الذي برز جديدا في المانيا الديمقراطية وهو سيجفريد ماتوس كما ساهم في العرض فريق كونسيرت غيفاندهاوس من لايبزج بقيادة ضابط الايقاع المشهور كورت مازور (ولادة ١٩٢٧) وقدم عازف الكمان السوفيتي الشهير ايغور اويستراخ (ولادة ١٩٣١ في اوديسا) ٠

ان اوركسترا كيفاندهاوس في لايبزج اقدم دار كونسيرت في المانيا فقد تاسست منذ ١٧٤٣ ٠ وساهم في الاداء والعزف الموسيقي فيها مشاهير الملحنين مثل باخ وليست وشومان وكارل ماريا فون فيبر وغيرهم ٠

والجديد في حفلة الافتتاح عرض سيمفونية (ريسبونسو) للشباب الملحن سيجفريد ماتوس (ولادة ١٩٣١) وهي تختلف عن السمفونيات الكلاسيكية بما فيها من تحديث ومعاصرة تكاد تكون غير مألوفة على الاسماع



ومع ذلك فقد حظيت بالنجاح والتصفيق الحاد .

وليس بالمستطاع مشاهدة ووصف جميع المسرحيات والحفلات الموسيقية في هذا المهرجان الكبير الذي عرضت نشاطاته في ١٤ مسرحا ودارا للاوبرا والغناء في برلين . ونكتفي جهد الامكان بوصف بعض هذه الفعاليات بصورة مقتضبة .

ساهم في المهرجان مسرح فينا المشهور القديم وهو مسرح بورج او (القلعة) ويمتد تاريخ تأسيس هذا المسرح الى عام ١٧٧٦ حين جعله قيصر النمسا مسرحا وطنيا ملحقا بالبلاط . وفي ١٧٧٥ حضر هذا المسرح الكاتب الالماني المعروف ليسيبخ فشاهد عرض مسرحيته (اميليا غالوتي) وقد استقبلته القيصرة ماريا تريزا والقيصر يوسف الثاني . وقد عهد الى المسرح بادىء الامر مهمة خدمة المجتمع البرجوازي الجديد آنذاك وان لايكون مسرحا لبسطاء الناس . وفي ١٧٨٢ قدم لاول مرة اوبرا (اختطاف من السراي) لموتسارت وفي ١٧٨٦ قدم (زفاف فيغارو) ومنذ ١٨١٠ اصبح متخصصا بعرض التمثيليات اي انه تخلى عن عرض الاوبرات والمسرحيات الغنائية . وعلى مدى الايام تحول الى مسرح شعبي تعرض فيه مختلف القطع الكلاسيكية والحديثة من مؤلفين نمساويين وعالميين وكتاب مسارح من ايشيلوس وسوفوكيس الى شكسبير وغوته وشيلر وليسيبخ وابسين وتولستوي وغوركي وتشيخوف وبرناردشو وهاوبتمان وكامو وسارتر ويونيسكو وبريشت ورايموند ونيستروي . وفي ١٩٤٥ التهمته النيران في اعقاب الحرب العالمية الثانية ثم اعيد بناؤه في ١٥ تشرين الاول ١٩٥٥ . وقد قام هذا المسرح بجولات تمثيلية وفنية في مختلف انحاء العالم في موسكو وباريس وهيلسنكي ووارشو واثينا وهامبورج والولايات المتحدة الامريكية .

وفي برلين قدم هذا المسرح في المهرجان قصص حب وزواج للكاتب النمساوي المعروف بمسرحياته النقدية الساخرة يوهان نيبوموك نيستوري . وتدور هذه القطعة حول زواج معقد في اقطاعية نمساوية وقد الفها الكاتب عام ١٨٤٣ . وفيها نجد المركيز العجوز فينسيلي يمانع بشدة في زواج ابنه الفريد من الفتاة البرجوازية اولريكا هاي لان المركيز من طبقة النبلاء وهو يخشى ان يفقد لقب هذه الطبقة في الزواج او ان هذا اللقب سيتلوث فعليه ان يحصر زواج ابنه وافراد اسرته ضمن طبقة النبلاء التي ينتمي اليها . كما ان مالك الاراضي البرجوازي فيت يمانع في زواج ابنته فالي من الفتى انتون بوخز الذي اصبح فقيرا بعد ثرائه السابق . وفي النهاية يضطر الوالدان لتلبية رغبة الفتى والفتاة في الزواج جراء اصرارهما فتفشل جهود ومحاولات الوالدين في المنع . وفي حوار المسرحية نقد تهكمي مضحك ضد مواقف المجتمع البرجوازي المتزمتة ودوافع الاباء ضد الزواج هذه الدوافع القائمة على المصالح الاقتصادية والامتيازات الطبقية وعدم اهتمامهم بالدوافع الانسانية وعلاقات الحب الطبيعية . وفي هذا الحوار يقوم طرف خارجي بدور مهم في تعقيد قضية الزواج . وهذا الطرف هو الشخص الماكر الخبيث نيبل الذي يتملق بسخرية ودهاء البرجوازي الثري الجديد مالك الاراضي فيت مشيد بعظمته الزائفة وتعاليه . وكلمات هذا الماكر تعكس التناقضات الحادة بين طبقة النبلاء والبرجوازية الجديدة حيث كان البرجوازي الجديد يرى تكامل الانسان بامتلاك المال والثروة . والمتفرج على المسرحية يقف الى تأييد الفتى والفتاة في رغبتهما في الزواج القائم على الحب لاعلى امتيازات الثروة والانتماء الطبقي .

ان مؤلف هذه المسرحية الكاتب الشهير نيستروي خدم المسرح العالمي اجل خدمة بما قدم له من مسرحيات بلغت الثمانين عددا . وقد ولد هذا الكاتب في فينا في ٧ كانون الاول ١٨٠١ ووالده محام من اصل تشيكي وكان الكاتب في سنه الثالثة عشرة اي عام ١٨١٤ عازفا في كونسيرت وعندما بلغ السابعة عشرة اصبح مغنيا في الاكاديمية وفي ١٨١٩ بدأ بدراسة القانون وفي ١٨٢٢ اصبح مغني اوبرا فقام بهذه المهنة الفنية في المسرح الالماني في امستردام حيث تزوج ممثلة هي ابنة احد الدوقات . وفي ١٨٢٥ قام بجولات يمثل فيها في عدة مسارح في اوربا ثم اخفق زواجه فتزوج للمرة الثانية من احدى المغنيات وقد بقيت معه هذه الزوجة رفيقة حياته . وفي ١٨٣١ اشتغل في مسرح فينا وكان من اشهر الممثلين الهزليين وقد الف بمسرحيات مهمة منها (السجان الحساس ، او رجل وامرأة وطفل) و (تعادل السنين) و (ليلة الحفلة التنكرية) و (لا شجرة غار ولا عصا شحاذ) و (الخائن او بذرة الحصاد) و (القرد والعريس) و (بيت العواطف) و (مغامرات موبيل) و (دار للايجار في المدينة) و (اسرار البيت الاغبر) و (لاشفاء من الحماقة) و (فتاة من الضاحية) و (حوادث في مطعم) و (رعب جهنمي) و (السيدة والخياط) و (عبث) و (خادم البيت المثقف) وغيرها .

ومن المسرحيات التي قدمها مسرح بورج النمساوي في مهرجان برلين مسرحية (الصعب) للكاتب المسرحي النمساوي المعروف هوغو فون فمانستال الذي كتب عن هيرمان هيسه .. ان رسائل هذا الصبي الاعجوبة الشاب اللامع المدلل توضح ثقافة ماتزال منسية في ادب فينا .. لقد مات هوفمانستال في خيبة امل وكاد يكون منسيا بعدما كان اسمه لامعا في ادبنا كما كتب عنه توماس مان (لقد احب فكرة الموت والجمال فالموت الان في جميع شعره حتى المرح منه . ان هذا الشاب الامير اللامع في عقله اطلق على الموت في بيت من الشعر (اله النفس العظيم) . وكل نثره المتناغم الطريف وحواره وشعره مفعم بجمال الموت .. اجل فالموت جمال ونغم ما دام لديه الشباب اي قوة الحياة فان حاد عنه وقف اولا امام حقيقته فعندئذ يصبح رهيبا وانهيارا صامتا وهوة مريرة) .

ولد هوغو فون هوفمانستال في اول شباط ١٨٧٤ في فينا وكان والده مدير بنك واول قصيدة نظمها في ١٨٩٠ ومنذ خريف هذا العام اصبح يتردد على مقهى غرينستايدل في فينا مع مشاهير الكتاب النمساويين مثل هيرمان بار وارثور شنيتسلر والتقى في ١٨٩١ بالكاتب النرويجي ابسين في فينا وفي ١٨٩٢ بدأ بدراسة القانون وفي ١٨٩٣ الف مسرحية (الموت ثم الموت) التي اخرجت في ميونيخ عام ١٨٩٨ .

وفي ١٩٢١ اخرجت مسرحية الكوميدية (الصعب) وفي ١٩٢٣ الف مسرحية (التقي لايرتشي) وفي ١٩٢٤ الف مسرحيته (هيلينا المصرية) التي مثلت في دريسدن عام ١٩٢٨ كما الف في نفس العام رواية (البرج) وفي ١٩٢٤ سافر الى مراكش ثم الى لندن واكسفورد وقد توفي في ١٥ تموز ١٩٢٩ .

ومسرحية (الصعب) التي مثلها مسرح بورج النمساوي في برلين صورة لامعة تعكس فترة ما بعد الحرب وتجسد حياة المجتمع الارستقراطي القديم . ان بطل المسرحية ارستقراطي من عائلة مرموقة عاد بعد الحرب مرهف الاحساس معقدا يبدو غير ذي قدرة على مواجهة مشاكل الحياة اليومية في محيطه . ومشقاته تبدو اول الامر مثارا للضحك الا انها ظاهرة انسانية طبيعية نجمت عن اهوال الحرب وما بعدها من انهيارات وسقوط الملكية الممثلة في حياة العائلة المالكة هابسبورج . ان الكاتب هوغو فون هوفمانستال يرى في هذه المسرحية ان الحرب العالمية الاولى حلقة اتصال بين الماضي والمستقبل ويوحي للمشاهد برغبته في ان يستمر الزمن الماضي الطيب . وبطل المسرحية الذي كان ضابطا في الحرب صهر بنارها وكابد اهوالها ونال منها خبرات وصلابة يوحي بتفوق الارستقراطيين القدامى من الناحية العقلية فيحافظ هذا البطل الارستقراطي على فضائل طبقته من روح الصداقة والاهتمام الانساني والاستعداد للمساعدة والشعور الحديدي بالمسؤولية والوفاء ، وهذه الصفات في نظره تؤدي الى الانتصار على الخصوم الذي يعتبرون طبيعته الشاقة حماقة وفقدان قدرة على الحياة . واخيرا يحظى هذا البطل بامرأة يحبها منذ مدة طويلة وتتجلى صعوبة ومشقات وعقد هذا البطل بتردده في الكلام والتعامل وبصفاته الشخصية المجردة من الاهمية العقلية حتى لتبدو انها وجود لاعقلي . وهذا الوجود اللاعقلي هو الاستقراطية التي حطمتها الحرب .

ويوجه الكاتب نقده الساخر لهذا البطل الارستقراطي بحوار تهكمي مثير للضحك والهزء وقد اقتدى الكاتب باسلوبه التهكمي بعبارة نوفاليس بان على المرء ان يكتب بعد الحرب الخاسرة روايات كوميدية . ففي الكوميديا وجد الكاتب انسب شكل للتعبير عن وضع مجتمعه وان سخريته



مشاهد من باليه قدمته فرقة الباليه القومية الهولندية في مهرجان برلين للمسرح والموسيقى

تعكس واقع ذلك المجتمع اذ ان الطبقة الاجتماعية السائدة تشوه مفهوم الامة الى ان يصبح سخرية • ومن عبارات الكاتب : حيث يسود العقل فهناك حرية •

مسرح شفيتشينكو للاوبرا والباليه في كييف

وقد حظيت هذه المسرحية بمهرجان برلين بالاعجاب والتقدير الواسع •

وقد ساهم في هذا المهرجان مسرح كيف السوفيتي الذي اسس انطلاقا من اول مسرح اوبرا روسي في ١٨٦٧ في كيف وقد ادخلت عليه اصلاحات عام ١٩٢٦ وسمي باسم ت٠ج شفيتشنيكو بمناسبة مرور ١٢٥ سنة على عيد ميلاد تاراس شفيتشينكو في عام ١٩٣٦ تخليدا لهذا الشاعر والرسام القومي الاوكرايني •

قام هذا المسرح بجولات فنية في مختلف بلدان العالم وقد تضمنت عروضه مختلف قطع الاوبرا والباليه السوفيتية والعالمية ومنها (نشيد الغابة) للشاعرة الاوكرانيه ليزيا اوكرانيكا • وهذه القطعة للباليه عرضت في اوبرا الدولة في مهرجان برلين المسرحي وهي قطعة شعرية جميلة المعاني والالحان تعكس حياة الشعب الاوكراني وتفاؤل الانسان العميق بقوة الحياة وامله • وهذه الباليه دراما اسطورية قائمة على سمفونية تختلط فيها الاناشيد والاغاني الشعبية وقصائد في وصف الطبيعة وجمالها في الغابة التي يتحد بها الخيال والحقيقة • وفي الباليه كذلك شخوص اسطورية تعيش في الغابات مثل جني الغابة وعدة شياطين وشخص لا اسم له يجلس على صخرة صلدة وفي الغابة ثلوج ابدية تحطم الحياة وتطلق على نفسها اسم الموت • واهم شخص في باليه نشيد الغابة (روسالكا مافكا) وهي تجسيد شعري لجمال المرأة ومشاعرها المرهفة وفيها تعكس الشاعرة ليزيا جوهر احلامها ومثلها في تحقيق الذات والقيم الانسانية • وهناك شخص اخر هو لوكاس الموسيقار الموهوب والشاعر المرهف الحس وهو يرى ما لا يرى ولا يفهم غيره من الناس • ولوكاس يحب [illegible] الجيد [illegible] عنده اطيب الصفات ولكنه ضعيف الارادة فيقع في ايدي شريرة هي ايدي امرأتين عنيدتين وجاهلتين وهما امه وفلاحة اسمها كيلينا • وقد اوضح لعشيقته احلامه والشاعرة تصف في المناجاة الاخيرة جمال الطبيعة على لسان العشيقة مافكا وفكرتها عن الخلود وقوة الطبيعة وانتصار الخير على الشر وانتصار الشعر والفن على الحياة اليومية المعتمة وليس كل الناس مثل امه ومثل هذه الفلاحة فقد اتاح للعاشق لوكاس عمه ليف وهو شيخ جليل محب للخير ومحب لجمال الطبيعة وقد ساعده في قضيته فاقيمت حفلة زفافه برقص شعبي •

ان الباليه جميلة الرقصات رائعة الاداء تنساب فيها الراقصات كطيور البحر على الحان وموسيقى ميخائيل سكورولسكي المحب لجمال الطبيعة الذي تتسم موسيقاه بالرومانسية بما يشابه موسيقى كورساكوف• وقد ولد سكورولسكي في كييف عام ١٨٨٧ ومن الحانه اوبرا (زفاف الشمعة) و (صوت الام) وقد اشتغل منذ عام ١٩٤١ بروفسورا في معهد كييف للموسيقى وتوفي عام ١٩٥٠ •

اما الشاعرة ليزيا اوكرانيكا فقد ولدت في ١٨٧١ في فالينسك وعائلتها من النبلاء ومع ذلك ارتبطت بنضال العمال الثوريين ولها قصائد ومسرحيات فلسفية مستمدة من حياة الشعب الاوكرايني وغالبية شعرها مكرس للنضال ضد الحكم القيصري وقد توفيت عام ١٩١٣ ل جورجيا •

مسرح زغرب اليوغسلافي

وقد ساهم في مهرجان برلين بفرقته البالغ عدد ممثليها ٤٠ شخصا وقد قدم قطعة (عيد الفلاحين) من تاليف الشاعر الكراوتي كريـتزاس

البالغ الان من العمر ٨٠ سنة · وقد كتبها قبل ٥٠ سنة ولم تمثل الا منذ عام ١٩٧٠ · في هذه المسرحية فلاحون يحتفلون بعيد حصادهم ومعهم تجار ومومسات ودجالون ومارون في الطريق وقد ارتدوا البسة شعبية وبعضهم في البسة انيقة · وفي عيدهم هذا تسود الاغاني والرقصات والدبكات الشعبية على اضواء الشموع · وكان هناك رجلان ارادا الانتحار ولكنهما تخليا عن عزمهما لمدة ساعتين ليساهما في هذا الاحتفال فاختلطا بالفلاحين وجميع المحتفلين وعاشرا امرأة شبقة بعد ان قتلا من اجلها اشخاصا اخرين · ومن هذه القطعة يوحي للمتفرج ان الاموات فهموا الحياة بشكل افضل من الاحياء ·

مسرح بوزنان الراقص

وقد تاسس عام ١٩٧٣ وساهم في مهرجان برلين برقصات باليه ثلاثة في دار الاوبرا الكوميدية ومن هذه الرقصات طقوس دينيه كنسية على الحان موسيقى كنسية وكان الاداء فيها يختلف عن الباليه الكلاسيكية المعروفة فهي حديثه في جميع حركاتها واشاراتها · والرقصة الثانية تعبر عن الحلم بالدخول الى الجنة والرقصة الثالثة صراع هابيل وقابيل ·

القافلة الحمراء

وقدم مسرح مجري موسيقى في مسرح ميتروبول قطعة رائعة باسم (القافلة الحمراء) وهي تعرض في المجر منذ عام ١٩٧٤ وقد عرضت كذلك في عدة اقطار · يسود القطعة مرح وجد في آن واحد وهي تدور حول حياة واحلام الغجر حيث تسود حياتهم الرقصات والموسيقى الشعبية · واحداث القطعة في الخمسينيات حيث بدأ التحول نحو المجتمع الاشتراكي في المجر فكان على الغجر ان يمروا بتناقضات بين القديم والحديث وان يختاروا بين حياتهم الانعزالية السابقة وبين انخراطهم في مسؤولية المساهمة بادارة ونشاطات المجتمع الاشتراكي الجديد ليصبحوا فيه اعضاء عاملين لهم نفس الواجبات والحقوق اسوة ببقية افراد الشعب · وفي القطعة انعكاس عما كان يكابده لغجر من اضطهاد وملاحقة وما يتولد في نفوسهم من عدم اطمئنان وقلة ثقة بالناس · وقد تجلى هذا الصراع بين القديم والحديث في شخصيتين هما امرأة عجوز وابنها كالو وهما يمثلان الماضي والابنة ناني والسيدة الشابة ايبولي زوجة كالو والشرطي الغجري ممثل السلطة الذي عشق ناني · والفتاتان لاتريدان العيش دون حقوق مثلما كانت حياتهما السابقة القائمة على التقاليد الغجرية التي تحرم المرأة من الحقوق· وفي النهاية يتخلى كالو عن رأيه السابق ويرى ان الحياة الجديدة تضمن له حقوقا اكثر فهي افضل من الحياة القديمة التي باعت بها الام ابنتها لرجل لاتحبه كما انها افضل من التقاليد التي فرضت على الفتاة ايدولي ان تقص شعرها علامة لعدم وفائها وفي هذه القطعة تتضح تقاليد الغجر وعاداتهم حيث اللون الاحمر يرمز عندهم الى الهدوء والسعادة وحيث لايسمح في حانة القرية للغجر ان يشربوا الا في اقداح عليها رسوم حمراء ·

عروض فنية اخرى

ساهمت في مهرجان برلين ٣٠ فرقة فنية من ٢٣ بلدا فعلاوة على ما قدمت مسارح المانيا الديمقراطية من نشاطات مسرحية وموسيقية وعلاوة على ماذكرناه اعلاه قدمت فرقة موسيقية شعبية من كيرالا في الهند حفلة رقص وموسيقى هندية على الات موسيقية شرقية وقدم مسرح مكسيكي رقصات شعبية واسطورية منها رقصة الوحش ورقصة الطقوس للشمس السوداء والالات التي عزفت عليها الفرقة مصنوعة من الخشب وبعضها من اليقطين الفارغ المليء بالماء ·

وقدمت فرقة باليه كوبا القومية عدة حفلات في مسرح متروبول وهي ليست رقصة باليه كبيرة وانما تتكون من رقصات خفيفة متنوعة منها رقصة (بعد الظهر في وهج الشمس) وهي تدور حول سلوك اربع فتيات كوبيات في ظل الحماية الامريكية في بداية القرن العشرين · ورقصة (النهر والغابة) و (الطيور النادرة) واداء هذه الرقصات مشبع بحركات اكروباتيكية ·

وقد ساهمت فرقة راتيكو الراقصة الفنلندية التي تتالف من ١١ فنانا فقدمت القطعة (زالكا فالكا) المستمدة من رواية هالدور لاكسنيس الفنلندي وفي هذه القطعة تصل زالكا وامها اللتان لاوطن لهما الى قرية في ايسلندا فتشتغلان في صيد الاسماك وجراء اسلوب عملهما المرهق يتنامى لدى الفتاة زالكا وعي طبقي وتنتهي القطعة بخفقان اجنحة طيور النورس رمزا لاندلاع ثورة صيادي الاسماك ·

وعرضت فرقة اندريه تاهون الباريسية مزيجا من الكابريه والميجيك وتمثيليات للدمى ومن هذه القطع المعروضة (حرب الجرذان) و (مغامرة فراشة) ·

ومن الامثلة التي قدمتها مسارح المانيا الديمقراطية في هذا المهرجان مسرحية (بحارة كاتارو) لمؤلفها المشهور فريد ريش فولف وقد قدمها مسرح مدينة شفيرين · كما قدمت تمثيلية اسطورية للاطفال بعنوان (الفارس الفقير) لمؤلفها بيتر هاكس ·

هذا علاوة على المسرحيات التقليدية المشهورة التي تعرض طيلة السنة لمختلف كتاب المسرح الالمان والعالميين ·

مرتضى الشيخ حسين

لقائي الاول مع السياب والمخطوطة المفسرة لحياته الشعرية

كانت كازينو اللطافة ، ما بعد منتصف الاربعينات ، عشا متواضعا مفتوح الصدر ، لالتقاء الكثيرين من طلبة الكليات بوجه خاص ، وذلك تلذذا للمطالعة ، او للتهامس بصدد احابيل الظرف السياسي المأزوم او التماسا لازجاء فراغ ان تيسر ، او لتفريج هم مصدره كرب عاطفي متاجج الم بصاحبه ان حصل ، لاسيما وان موقع الكازينو كان يرشحها لهذا المركز النفسي الحساس ،. الذي يحتمل تعدد الوجوه والغايات ، اذ انه كان يحتل في باب المعظم ، نقطة تشرف على عقدة اربعة شوارع ، او تقاطعها بلغة المرور الرسمية ، ان شئنا دقة التعبير الدارج ، فشريط الحركة بشريا كان ام آليا غني بنشاط يكاد لا توهن له عزيمة ·· الا اذا تدخل ليل بجناحيه الغدافيين في تفتير ذلك النشاط الجم ، حينئذ تتراخى اعصاب الحركة ، فتحس بالكآبة وقد رانت على النفوس الضعيفة ، فيلتمس كل ذي مزاج هش وسيلة للنجاة ، ولا يلبث ان يسود الكازينو صمت تغفو على ذراعه اليتيمة ·

أذكر كان ذلك عام ١٩٤٨ ، وفي شهر شباط ، عندما انزويت بنفسي في احد اركان الكازينو ، دون ان يضن على لوحها الزجاجي بسبيل للعبور بنظري الى ما يجري في الشارع من حركة في مدها وجزرها ما ينقع غليلي المتشوق ، وتلك كانت متعتنا ! وهل ثمة سقي اكثر براءة من هذا الظمأ ؟ ومن اجل ان ازاوج ما بين المتعة والمنفعة ، انطلقت أقرأ في القصة الشعرية التي نظمها صديقي الشاعر الرومانسي الرقيق طه توفيق العبيدي ، الذى اثر اللجوء ، في الاونة الاخيرة ، الى عالم الظل ، قبل ان يمد اليه براقعه ، بعد يتيمته تلك التي اهدى لي نسخة منها بهدف تقويمها بكلمة تشير الى مالها وما عليها وقت ذاك في مجلة صوت العراق ·· وسرحت في عالم القصة الشاعري ، وانا بين تذوق ممتع ، وتحليل لما تخفيه رمزيتها الاسرة ، اقبل شاب نحيف العود ،' اختلطت فيه صفرة الكآبة بسمرة وجهه فغلبت الاولى الثانية ·· سلم بصوت اجش النبرة اخنها ·· رددت اليه تحيته ·· لكن وجهه الذي كان يفتقد عنصر الاتساق الصريح ، ظل

مصدرا لظنوني على انه من سكان (جاوة) قدم الى العراق ضمن بعثة دراسية • وسرعان ما استرعت القصة عينيه الذكيتين المشوبتين بقلق مراوغ ، كانه كان يخشى من صاحبه على سر يضمره ، لئلا يفلته في غفلة منه ، فيشيع خبره ، ويفشو في الناس امره • استأذن مني بأدب جم في القاء نظرة على القصة ، فناولته اياها •• قرأ الاهداء صدفة •• اذا به يقدم نفسه ، ثم يقول :

ـ لقد قرأت لك بعض ما نشرته في النقد الادبي •• وهذه مناسبة للتعارف ، اراها طيبة •

ـ وهي كذلك •• احس في نبض حديثك ملامح شاعرية ، اولا تنظم في الشعر ؟

ـ بلى ••

ـ اذن ما اسعدني بك •• هلا تفضلت واسمعتني شيئا منه ؟!

ـ بكل سرور !

وشرع يقرأ نتفا من قصائد ديوانه الموسوم ب (ازهار ذابلة) ، فاذا انا امام شاعرية عميقة الاصالة ، متفجرة الزخم ، فهتفت مصافحا ، وقد شد على يدى بعصبية قلقة :

ـ اهنئك من اعماق قلبي ، رائع أي وحق السماء ! وبالمناسبة انني اعتذر لك عن ظني •• حيث حسبتك طالب بعثة من خارج الوطن العربي فاذا انت الوطن كله !

ـ انني من احدى قرى البصرة ••

ومضينا في احاديث شتى ••

وتبين لي ، كلما غصت في اعماقه السحيقة ، تكشفت شخصيته الملغومة بعذابات الهاماته العبقرية ، التي لم المس لتطورها الباطني حدا من خلل ما تحدث لي به عن قضية الشعر ، وقضية الانسان ، ومستقبل الجنس البشري •• وقلق مرتكزاته الفكرية •• والرجات التي تعتور مثله الاخلاقية فتسلبه سكينة النفس وطمأنينتها •• وهذا ما كان يدفعه الى تجريد كل من يتصل به من ثقته الحدية •• لان نظرته الى الاخرين من خلال ضبابه النفسي الذى هو حصيلة حياته الخاصة الممزقة ، التي فرضتها عليه الطبيعة والانسان •

قلت قبل ان نختتم الجلسة : اتعدني بان نلتقي ثانية ، لتطلعني على المزيد من حياتك الخاصة ، لتتيح لي فرصة ان اتخذ منها مصابيح تنير امامي الدرب •• وهذه هي طريقة سانت بوف في النقد الادبي كما تعلم ، التي ارتأي فيها الصحة والصواب عندما سأتناول اعمالك الشعرية بالدراسة النقدية ؟ فاجاب مرحبا بالفكرة وعندما دعوته الى داري ، بعد ايام من تلك المصادفة ، استجاب مسرورا •• وقدمت اليه ورقة وقلما ، وشرع يكتب برغبة محرومة •• فكانت هذه المخطوطة التي اقدمها اليوم مصورة امام القارىء بعد ان احتجزتها هذه السنين الطوال بسبب ظروف شخصية ، كانت قيدا لم استطع التحرر منه ، حتى ان اوانها ••

فالح العسكري

في الرابعة من عمري توفيت امي • كنت اكبر الاخوة الثلاثة • كانت مضطهدة في بيت جدي لابي • بقي اخواي عند جدتي لابي ، بينما بقيت عند جدتي لامي • منزلنا في قرية جميلة من قرى ابي الخصيب في البصرة • عائلتي ثرية (في ذلك الحين) ولها السطوة الاولى في القرية • انتقلت جدتي لامي من القرية ورفضت اللحاق بها وانا في السابعة او الثامنة • انتقلت الى بيت جدي لابي وانا احمل فكرة ان هؤلاء الذين اعيش معهم هم اعداء امي •• هم الذين اضطهدوها وسببوا موتها • كنت في معزل تقريبا عن اولاد القرية • اقضي اكثر اوقاتي اما بقص القصص (التي اخترعها اختراعا) على اخوي • او الاشتراك معهم بتصور رواية ابطالها افراد القرية وافراد عائلتي على الخصوص ، كان لي ولع بالتصوير ، وكنت في السابعة او الثامنة انظم شعرا باللغة العامية اتناول به حوادث القرية• ووقع بين يدي كتاب يحتوي على مختارات لعدد من شعراء النهضة الادبية (شوقي وحافظ ومطران) وكانت الذ اوقاتي هي حينما اقرأ هذه القصائد وأترنم بها في صوت خافت • وكلما شعرت بانني مضطهد (النصائح والتوبيخات التي توجهها الى جدتي لابي كانت اضطهادا كما اتصور) • و ••

في الخامسة عشر من عمري احبتني فتاة قروية فاحببتها بدوري • كانت فلاحة ، جميلة ، ترعى الاغنام في بستان ابيها كنا نلتقي على ضفاف شط العرب • حب عذري • في تلك الاثناء ماتت جدتي لابي • شعرت بصورة عميقة وتكاد تكون مفاجئة كم كنت احبها • وكم كانت تحبني • فقدت حنان الامومة من جديد • ولكن الريفية الحسناء التي فقدت امها في تلك الاثناء ايضا عوضتني عن هذا • ثم تخرجت من الثانوية واتيت لبغداد احببت حبا



فاشلا في بغداد • وفي تلك الاثناء تزوجت القروية فشعرت بانني فقدت المرأة الوحيدة التي احبتني • وبقيت اشعر بالحسرة عليها كلما صادفت خيبة في حب جديد • وفي السنة الاخيرة لي من دار المعلمين العالية احببت وكنت محبوبا ، بعنف وبقوة ، لاول مرة منذ زمن بعيد (اقرأ ديوان اساطير) •

من الكتب التي اثرتني ايضا : ارواح شاردة لعلي

محمود طه : القصائد المترجمة عن الشعر الانكليزي ٠٠ ظللت ابحث عن القصائد المترجمة لشلي ، وبودلير (الذي احببته كثيرا كانسان معذب) وسوللي بردوم ٠ وحين كنت في العالية ابتدأت اقرأ هؤلاء الشعراء باللغة الانكليزية ٠ وقرأت الشعر العربي القديم كله تقريبا واكثر الشعر الحديث ٠

بعد اكثر من سنة من بقائي في بغداد زنيت لاول مرة في عمري ذهبت الى بغي بصحبة احد التلاميذ الذي اخبرني بانه سيأخذني الى (بيت فيه بنات) ظننت انني ساجلس وارى فتيات عذارى ٠٠ اقرأ لهن شعرا ٠٠شعرت ، بعد ارتكاب الزلة ٠ بالم شديد ٠٠ وحين فشلت مرة اخرى في حب جديد اخذت طريقي الى هذه الاجساد التي تشرى وتباع ٠٠ كانني اثار من الحب الطاهر ٠٠ ولكنني كنت دائما وابدا انقم على نفسي ، على المجتمع ، الذي يكرهني على سلوك هذا السبيل ، واحن الى الحب ، الحب الافلاطوني واحن بدوري الى الفلاحة الجميلة ٠٠ وهناك ، هناك حنين اعمق ، اعظم ، اكثر شمولا ٠٠ الحنين الى امي التي فقدتها

بعد وفاة جدتي بمدة قصيرة انتقلت الى بيت ابي وكان قد تزوج من امراة اخرى بعد وفاة امي بعدة سنوات كنت دائما اشعر ان ليس لدي (بيت) ٠

الشعور بالنقص تجاه المرأة ٠٠ (لاجمال ، ولا قوة جسد ، ولا غنى)

التراث العربي اللساني

انعقدت في تونس ندوة حول (التراث العربي اللساني) على هامش الدورة العالمية الرابعة للسانيات (التامت من ٢-٧-١٩٧٩ الى ٢-٨-١٩٧٩ وضمت كثيرا من اللغويين والطلبة من جل الاقطار العربية (من تونس والعراق والجزائر والمغرب ومصر والسودان وسوريا والاردن والكويت و ٠٠٠)

وقام الدكتور محمود الربداوي (من تونس) والدكتور ادوارد يوحنا (من العراق) والدكتور عبدالسلام المسدي (من تونس) بتقديم هـذا الموضوع ٠ ثم فتح باب النقاش واهم من تناول الكلمة السادة حمادي صمود ومحمد مواعدة واحمد العايد ٠

سنمد القارىء باهم ما طرح من قضايا في هذه الندوة وسنحرص على تبويب هذه الاراء دون ارجاعها الى اصحابها لما اتصف به النقاش من تقديم وتاخير في معالجة موضوع التراث العربي اللساني علما باننا اشرنا من الاول الى اسماء من سنسوق اراءهم ٠

أثار عنوان الندوة كثيرا من التساؤلات ٠ رأى البعض فيه موقفا تلفيقيا بين القديم (من عبارة تراث) والحديث (في عبارة لساني) واعتبر البعض الاخر ان صياغة العنوان بهذه الصورة مجازفة لانه يتضمن موقفا مبدئيا ٠

على ان كثيرا من الباحثين العرب ـ القدامى خاصة ـ يتخوفون من اللسانيات ٠ واعتبروا مثل هذه العلوم غير صالحة للعربية لانها تشجع على دراسة اللهجات وتساعد بالتالي على قيام حدود وهمية بين ارجاء الوطن العربي ٠ وينتج عن هذا تناسي العربية مثلما وقع للغة اللاتينية فقد درست اللهجات مثل الفرنسية والاسبانية والايطالية وتم الاعتناء بها على حساب اللغة الام : اللاتينية ٠

ساد هذا الاعتقاد مدة من الزمن في الوطن العربي ووقف في وجه كثير من الدراسات الحديثة ٠ ورغم ذلك فان بعض اللسانيين العرب يدعون الى الان الى دراسة اللهجات على اساس انها جزء من اللغة ٠ فمثل هذه الدراسات تعيننا على القاء الضوء على اللغة العربية بصفة عامة ٠ وما هذه اللهجات الا مستوى لغوي ولا تخلو لغة من اللغات من مستويات مختلفة ٠

والعلوم اللسانية لا تبعدنا عن تراثنا وتنكرنا فيه مثلما ذهب الى ذلك البعض انما تدفعنا الى اعادة النظر بطرق حديثة فيما ورثناه من معارف ٠

اهتدى النحاة العرب القدامى الى مخارج الاصوات وصفاتها وضعوا مثلا الطاء والهمزة في الاصوات المجهورة وهي مهموسة لابد لنا ان ننظر الى هذه المسالة نظرة حديثة ٠ الراي السهل ان اللغة تغيرت ٠ لم تتغير هذه الاصوات انما تتسم بسمة لم يتطرق اليها القدامى والمحدثون وهذه السمة تجعلها مجهورة وهي مهموسة ٠ كل الكتب القديمة والحديثة تقول ان الراء صوت مكرر ٠ ثبت بعد التجارب في كثير من البلدان العربية انه احادي الضرب ، في امرأة ورئيس صوت الراء غير مكرر ٠ يكرر عندما يشدد ٠

لكن النظر الى التراث العربي من الوجهة اللسانية لايخلو من مزالق فيجب تجنب النزعة السلفية لانها محاولات يائسة في احتواء ماسبقنا اليه او ما قاله اجدادنا ومثل هذا الافتخار يفيد في الميدان السياسي لكن لايفيد من الناحية العلمية ٠ نستطيع ان نبتعث التراث العربي كائنا حيا يفيد اللسانيات الحديثة ٠ فينشأ من النظر الى التراث العربي على ضوء اللسانيات انصهار وتفاعل جديد ينتج تصورا توليديا ، يفيد العلم ويعرف الغرب بما وصل اليه العرب خاصة ان علماء الغرب نسوا او قل تجاهلوا الفكر اللساني العربي ٠ والدراسات اللسانية الغربية تقلص حظ العرب من الفكر اللساني الى حد العدمية ف Mounin مونان ارخ للسانيات من البدء الى القرن العشرين وذكر بصفة هامشية اشارات عن العرب فحسب ٠ وموسوعة الكلام Le Langage باشراف مرتيني Martinet لم تذكر العرب في القسم التاريخي خاصة وانها حللت كثيرا من النماذج الاسبانية والعبرية بل وحللت لغة لاربع مائة نسمة في حين انها اهملت العربية التي ينطقها الملايين ٠

ولا نلقي التبعة على المستشرقين لان العرب لم يعرفوا كثيرا بخط العربية من اللسانيات وذلك بترجمة مثل هذه العلوم ٠ ومادة التراث اللساني العربي كانت شديدة التشابك بالدين وهذا ما عاق الفكر الغربي عن استكشاف النفثات اللغوية العربية ، اضافة الى تخلف حركة الاستشراق في الميدان اللساني ٠

لكن من سيترجم هذا التراث اللساني ؟

هل يوجد الرجل الكفء لترجمة تراث لساني ؟

وان وجد اناس قادرون على الترجمة هل يشتغلون بالابحاث ام يغرقون في ميدان الترجمة ؟

وما يزيد في عسر ترجمة النصوص ان اللساني الغربي غير قادر في كثير من الاحيان على قراءة النصوص العربية وحل مغلقاتها لترجمتها ثم ان اللساني العربي ليس له التضلع الكافي في كثير من الاحيان لترجمة التراث اللساني الى لغة اجنبية ٠

وجر الحديث عن الترجمة الحديثة عن المصطلحات وتعدد بعض الدوال للمدلول الواحد في العالم العربي وقد تم فعلا التفكير في توحيد المصطلحات الفنية في اللقاء الاول للسانيين العرب المنعقد في تونس (اخر سنة ١٩٧٨) على ان هذه القضية لاتخص العربية على وجه التحديد فقد

تعددت المصطلحات اللسانية ايضا في البحوث الغربية ٠

وجر الحديث عن تعدد المصطلحات اللسانية الى الحديث عن المصطلحات الحضارية في العالم العربي واختلافها احيانا من قطر الى قطر وقد تتعدد احيانا في نفس القطر على ان بعض اللغويين اعتبروا السبب في هذه الحالة اللغوية مرحلة انتقالية يمر بها العالم العربي ٠

ثم دار الحديث حول كيفية تحسيس العالم العربي بالعلوم اللسانية وذلك بدعوة النحاة العرب الى (رسكلة) معلوماتهم ، ثم بدعوة الباحثين العرب الى كتابة بحوثهم باللغة العربية رغم ما تعترضهم في ذلك من صعوبات مع برمجة وتنسيق هذه البحوث ٠ فلا ينكب باحثان او ثلاثة على نفس الموضوع دون علم الواحد بالاخر ٠ على ان مثل هذه اللقاءات تربط بين الباحثين العرب وتطلعهم على مشاغل بعضهم فيتجنبون بذلك طرق نفس الموضوع الى جانب الاستفادة من اعمال بعضهم ٠

يقتضي تحسيس الناس باللسانيات وقطع اشواط في هذا العلم كثيرا من المعطيات وهي رهينة تطور المجتمعات العربية لتصبح اللغة موضوع الدرس ووسيلة التخاطب في نفس الوقت ٠

كما ان اللسانيات القديمة والحديثة بوشرت فيها اللغة كلغة اجنبية فـ Bally و Saussure انتبها الى اللغة عندما درساها كلغة اجنبية وهو شان سيبويه ٠ لذا لانستطيع ان نفرض اللغة على الاخرين كلغة اجنبية ٠ يجب ان تتوفر كثير من المعطيات لتصبح لغتنا العربية محور اهتمام وان لم نصل اليوم الى مثل هذا الاهتمام لاعتبارات حضارية فلا يجب ان نتبهر كثيرا بالعلوم اللسانية لئلا نستلب ثقافيا ، مثلما تم في القرن التاسع عشر اذ انبهر العرب بالثقافة الاروبية فاخذوها على علاتها ٠ علينا ان نفهم الظاهرة اللسانية في منشئها ونفهم اسبابها العميقة لنتمكن من الاستفادة منها ٠

اذن لا نتعصب للقديم عند اعادة قراءتنا له على ضوء اللسانيات المعاصرة ولا ننبهر لهذه اللسانيات المعاصرة بدعوى انها المفتاح السحري للعلوم والتطور ٠

رضا الكشو

قراءة في مسرح بيتر فايز - مارا صاد

تطالعنا شخصية « جان بول مارا » الثائر المضطهد في دراما (ماراساد) بهذا (الديالوغ) الشعري :

(صمت الطبيعة ،
اواجهه بفاعليتي
في اللامبالاة القصوى
اكتشف معنى
بدلا من المراقبة الجامدة
اقتحم ٠
واعلن خطا اشياء معينة
واعمل على تغيرها وتحسينها ٠
هذا يتوقف على الذات اولا ،
على تعرية نفسك من الداخل ،
ورؤية كل الاشياء بعين جديدة ٠)

يبادره المركيز (دي سار) الند المضاد في هذه الدراما التسجيلية بالكشف عن شخصية من خلال احد مقاطع المسرحية

(من اجل ان نميز الصواب من الخطا ،
يجب ان نعرف انفسنا ٠
انا ٠٠ لا اعرف نفسي
وعندما اعتقد انني وجدت شيئا ما
اشك فيه في اللحظة التالية
ما نفعله ان هو الا صورة وهمية
لما نريد ان نفعله
وليس هناك حقائق ،
سوى تلك الحقائق المتغيرة
التي يختبرها الفرد بنفسه ٠)

ويعلق بيتر فايز على موقف كل من شخصيته الرئيستين قائلا : (لقد صور كل منهما نفسه بكل حرية ، اما انا فلم اجمع بين هذين النقيضين في محورية الثورة الا لانهما يمثلان وجهيها ٠

ولكن كيف يمكن لـ (دي ساد) ان يكون وجها في ثورة ؟ لقد كان نغما نشازا بين انغام مؤتلفة كما كان في نفس الوقت نغما حادا في عزف شامل مضطرب ٠ ولكنه رغم ذلك الشكل الظاهري الذي افرغه المجتمع فيه ، كان يمثل وجه الثورة ضد ضعف الطبيعة البشرية ٠

النموذج الثوري اذن هو : (مارا) الذي لم يزل يحمل هويته منذ عهد الثورة الفرنسية وتسجل الثورة سيرته الذاتية في صفحات تاريخها ٠ فهو الذات المؤمنة بالثورة الاجتماعية وضرورتها ، بل وحتميتها باعتبارها الحل الوحيد لمشاكل الانسان ٠ ولكنه ليس الحل النهائي على اية حال) ٠

ونتساءل نحن : لماذا لايكون الحل النهائي ايها الكاتب المبدع ؟

يجيب بيتر فايز :

قد يبدو السؤال هنا منطقيا الى حد البداهة ولكنه يحتاج الى اضاءة٠ اجل ، ليس الحل النهائي ، لان (التمرد) حينما ينتهي الى ثورة سياسية ، تكون ارادة الانسان للتغيير قد امتدت عبر هذه العملية الكبرى الى مستقبله لتضع البديل العادل لنظام جائر وهذه هي النتيجة المنطقية لمطامح فلسفية واقتصادية يقودها الفكر العلمي المستنير الى مرحلة التحقق ٠

هذه هي الرؤية الشاملة للانسان في مسرحي التسجيلي ٠

ان مفهوم الجمع بين الملحمي والدرامي على خشبة المسرح يقودنا الى فهم تلك المقابلة الحية بين قضيتين جوهريتين في حياة الانسان المعاصر

أي الجمع بين قضية الانسان بوصفه كائنا اجتماعيا يحمله ويحدد مصيره تيار التاريخ ومتطلبات النظام وعلاقات القوى في واقع معين ، وبين قضية الانسان كفرد يحاول الغوص في اعماق وجوده الفردي والتوسع من نطاق حريته الفردية) ٠

وهكذا يمسح بيتر فايز ، وهو يتوهج في حرارة ما يصنع ، وجوه شخصيات مسرحه بخطفات سريعة من الضوء ٠ انه وهو المدرك اعمق الادراك ، متطلبات مسرح ملحمي درامي معاصر ، قد بلور في كلمات قليلة ما يمكن لهذا المسرح ان يكون ٠ في مسرحية (مارا ساد) كمثال ، تحمل الشخصيات رموز الثورة بوجوهها المتعددة وتسلك (الطريق الثالث) بحثا عن الحرية ووعود الثورة من خلال وجودهما الحقيقي لا المدرك ! فشخصية مارا هي الثورة التي تسيطر على الواقع الخارجي ٠ اما شخصية ساد فهي رمز السيطرة على الجسد ٠

(ولكن شخصية مارا لم تكن تكفي لصنع دراما لانها كانت تحتاج الى نقيض لها ٠ هذا النقيض هو الذي وجدته في المركيز دي ساد ، ذلك ان ساد كان ثوريا ولكن على طريقته الخاصة ، تلك الطريقة التي نسميها اليوم بـ (القوة الثالثة) ٠٠

وكان مارا يقول : (انا الثورة) لكنني جعلته فقط : (صوت الثورة) ٠٠ وكان ساد يهاجم مجتمع عصره حتى اصبح من العسير عليه ان يعيش فيه بعد ذلك ٠٠ لقد حفر مقبرته بكلماته ، وبها حكم على مجتمعه بالموت ٠٠ مجتمع الراسمالية) بينما تعكس شخصية القس الثائر (جاك رو) الوجه العاطفي المتطرف للثورة ٠ انها الشخصية التي تخلع رداء الكهنوت وترتدي تبعة الثورة ، وتطالب بان تفتح مخازن الغلال للبائسين ٠ والمصانع للعاملين ، ولكن صوتها الانفعالي المحموم سرعان ما يضيع في هدير الثورة دون ان يحقق حلما لانه ظل يبحث عن الخبز

اليومي ولم يطمح الى تحقيق العدالة المبجلة • انه النقيض الذهني لاسلوبية مارا الغاضبة والمحرك الذي يدفع بالموقف الى الازمة .. وفي مسار احداث المسرحية تتحول الثورة الى حلم ديني بطولي ، وخلاص ميتافيزيقي شاذ في رأس (شارلوت كوردي) حينما ترتسم على شبكية عينيها بقع حارة من دم مارا المطلول وتنتهي ثورتها العاجزة في مستنقع الوهم حينما تسقط مريضة مشلولة دون ان تحقق : (الفعل الايجابي) ، بل دون ان تصبح جان دارك ثانية ! .. وتنتشر شخصيات اخرى هنا وهنالك في المدار جان دارك ثانية ! .. وتنتشر شخصيات اخرى ها هنا وهنالك في المدار الزمني لاحداث المسرحية وتبين منها فقاعات تتفتح في كيانها الهوائي الرغبات الذاتية الحبيسة المختلفة لتؤلف في مجموعها الخلفية اللازمة لتكامل اللوحة الكبرى :

● دوبريه : **طفح جنسي مستشر يمثل التضخم المرضي للـذات • عشق يائس من جانب واحد لراهبة دفنت احاسيسها في عزلة الدير •**

نائب جمهوري حر ووطني محافظ من الجيروندين •

هذه الهدية ، منحت الكاتب حرية العبث باحلام الرجل التقليدية وآرائه المحافظة ، والانتهاء بمحاولاته العاطفية مع (كوردي) الى الاحباط واخيرا الى مستشفى الامراض العقلية •

● كولبيه : شخصية اخرى تمثل الوجه الانتهازي في المسيرة .. انها شخصية متربصة ، نهازة للفرص ، مستفيدة مخاتلة ، ترتدي قناع الثورة ، الا ان هذا القناع لايستطيع ان يخفي وجوه المضللين الى النهاية لان مصالحة كل الاطراف ، تقود في آخر الامر الى فخ السقوط في هوة المهادنة ، وهي نتيجة تخالف طبيعة الاشياء •

● المغنون ، ومرضى مصحة شارنتون » والكسالى والمتعبون الذين انهكهم السعي وراء اي شيء ، ولم يعد في استطاعتهم الانتظار الى الغد •

انهم يصرخون برغباتهم الصغيرة الحقيرة : سمكة .. حذاء .. قطرة نبيذ ، زوج آخر .. رجل آخر • وحين يستغرقهم البحث عن اليومي يجدون انفسهم قد تعرت تماما وفقدت لونها الاصيل : حريتها الحقيقية •

ولكن الثورة تظل رغم كل ذلك ، ماضية في طريقها تحمل (معناها) في تحقيق الكفاية الاجتماعية و (حريتها) في تاكيد الذات الفردية •

● الثورة الفرنسية في هذه المسرحية تتحول في منظور بيتر فايز من واقع تاريخي الى حاضر مشبع بالعصرية • وهي اذ تبتعد عن اطار الحديث بمعناه التقليدي المعروف فانما لترجع من خلال سلوكيات شخصياتها وتتابعاتها الزمنية السريعة صدى ذلك الصراع الاجتماعي مقروءا من زاوية نظر مؤلف اراء اعادة تفسير التاريخ فحوله الى شكل جديد من اشكال العروض الدرامية الكبرى لمسيرة الحياة ذاتها وهي تتشكل لا من خلال الاحلام ، بل من خلال النظرة الذهنية الصافية التي تؤمن بحتمية التطور التاريخي غير ان فايز لم يخرج على اطار مسرحه التسجيلي لسبب وجيه واحد وهو انه قتل في نفسه شهوة (الحكم) التاريخي حين أكد بفهم واع اهمية الجانبين وضرورتها في تفجير التنافس للوصول • الى حياة افضل .. انه قدم للمشاهدين رأيا متقدما وشاملا عن الثورة والحرية (وتعاطف بنبل مع العذاب الانساني ، ومع احلام الانسان في حياة رافهة اجمل وافضل) وترك للجميع حرية اختيار الموقف ، ولكنه ناقش الوجود البشرى ضمن الاطار الاجتماعي السياسي باسلوب رغم مباشرته فانه كان يتجه باحكام نحو الافق اللامرئي من حركة الانسان الذاتية ويصبها ضمن قوالب شكلية جميلة حتى تتداخل بالصور ، وترق الصور حتى تذوب في الايقاع وتغدو في مواجهة حركات الاجساد الراقصة او السابحة في فلك مهماتها اليومية كما لو كانت انشودة عريضة للجنس البشري برمته •

ولكن ، كيف استطاع الفن والتاريخ ان يحققا مكانهما الجدير ببراءة الصدق وكماله في هذه المسرحية ؟ .. لعل بيتر فايز سيجيب على ذلك بان محاولته هذه كانت هي البديل المنطقي للمسرحين الوجودي السارتري والملحمي البريختي .. وهو بديل يسعى الى عرض حياة الانسان من خلال احداث التاريخ ثم يمنحها من الضوء ما يكفي للوفاء بالتزامات رجل العصر الحاضر تجاه قضية الانسان وغاياته المتمادية للتغيير • (في اطار المسرح الشامل ، حيث يجتمع الشعر والموسيقى والغناء والرقص في وحدة كاملة ، وجدت واحدا من اهدافي الاسلوبية اما (المسرح داخل المسرح) فقد استخدمته في دمج الحاضر اليومي والجزئي المؤقت في الكلي الدائم ، وجعلت ذلك داخل بنية المعمل المسرحي • ولقد توسلت بالمونتاج السينمائي لتحريك المسرحية من خلال تسلسل الزمن الملحمي وليس من خلال التطور الدرامي التقليدي ، وهكذا اضحت بالترابط الشكلي من اجل تماسك عضوي وظيفي ، واتخذت من طريقة مخرجي الموجة الجديدة في السينما سبيلا لتحويل المعنى الذهني الى مدرك حسي • وبذا اصبحت لغة المسرح هي لغة المرئيات لانها تقدم بطريق تقاطع الصور وتلاحقها وتقديم بعضها وتأخير البعض الاخر على نحو ما يحدث في كتابة السيناريو السينمائي الحديث •

واخيرا لم استطع الاستغناء في مسرحي عن التمثيل الصامت (البانتوميم) .. فقد جعلت منه حوارا لايقل عن الحوار الحقيقي شأنا وجعلت للحركة شأنا لايقل عن الافكار .. هذا هو مسرحي ايها الاصدقاء) •

نوري الراوي

اليخو كاربنتي : اميركا اللاتينية ستفاجئ العالم

بمناسبة صدور روايته « المزهر والظل » ، اجرت جريدة الفيغارو الفرنسية مقابلة مع الروائي والدبلوماسي الكوبي المعروف اليخو كاربنتي ، تحدث فيها عن هموم القارة الملتهبة .. عن الدكتاتورية وعن مستقبل الادب والكتابة بشكل عام • وفيما يلي نص المقابلة :

س: قد يقال اليوم ان اوربا الهرمة التي انهكتها الثقافة والحضارة لم تعد قادرة على العطاء في حين نلاحظ ان في امريكا اللاتينية كتابا كثيرين يحاولون التعبير عن همومهم • هل توافق على هذا الراي ؟

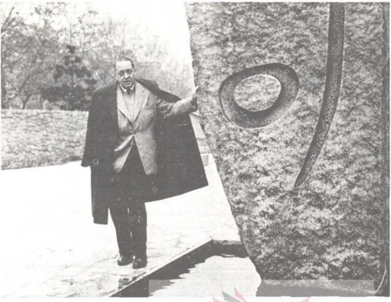
ج : قد يبدو لي عبثا القول بان الناس يتكلمون في أمريكا اللاتينية ، بالرغم من انني امريكي ـ لاتيني حتى النخاع • ان لي املا كبيرا في مستقبل القارة المصيري ، القارة التي تبدأ من ريوغراندين وتنتهي عند تخوم باتاغوني ماتزال هذه القارة تشهد في يومنا هذا ، صدامات مؤلمة • ولكن بعض الاحداث تجعلني اكثر تفاؤلا • من هذه الاحداث سقوط سوموزا في نيكاراغوا .. سقوط دكتاتور آخر من بين الذين رزحنا تحت حكمهم طيلة قرن ونيف •

كثيرا ما يخامرنا شعور بأن هؤلاء الدكتاتوريين سوف يبعثون ثانية ويصعدون الى سدة الحكم • ولكنهم سرعان مايسقطون بعد فترة من الحكم أقصر مما كنا نتصور •

س : كيف تفسرون كون الريح التي تهب علينا من الغرب تاتينا ،وبالذات ، من امريكا اللاتينية ؟

ج : يبدو لي بدهيا ان اكتشاف ادب امريكا اللاتينية ، منذ خمسة عشر عاما تقريبا ، يعود بالدرجة الاولى الى عمل رائع لاحد الرواد الفرنسيين في هذا المجال هو روجيه كايو ، ومجموعته «صليب الجنوب »• فبفضل هذا الرجل ظهرت اول ترجمة فرنسية لاحدى رواياتي ، وبفضله ايضا حصلت على جائزة افضل رواية اجنبية عام ١٩٥٦ ، وذلك عن روايتي « اقتسام المياه » •

واذا كان لابد من عقد مواجهة بين الكاتب الاوربي والكاتب الامريكي ـ اللاتيني لابد ، والحالة هذه ، من ملاحظة مسألة غاية في الاهمية : فكتاب اوربا الغربية ، بما يمتلكون من ثقافة عريقة ذات روافد غنية ، كثيرا ما يبدون منطوين على انفسهم وبشكل أناني الى حد ما • لقد أثارتني على الدوام • جملة قالها الشاعر الفرنسي



شارل بيغي الذي كان يتباهى بانه لم يقرأ لاي كاتب غير الكتاب الفرنسيين ·

وهذا صحيح · فقبل خمسين عاما لم يكن من المستغرب ان يجهل كاتب فرنسي ادب الولايات المتحدة على سبيل المثال · باعتبار ان هذا الادب كان قد بدأ لتوه بانتاج اعمال ذات قيمة بالمفهوم المعاصر للكلمة

واخشى ما أخشاه هو ان يتحول هذا الموقف ازاء العالم ·· وبمرور الزمن ،الى نوع من الانحصار ·

س : هل فقدت مدينة باريس ، في اعتقادكم ، دورها الـــذي لعبته لفترة طويلة من الزمن كعاصمة عالمية للثقافة ؟

ج : رغم ما أثير في الخارج من نقاش حول «موت باريس» ، ورغم بعض التقصير وقلة المعلومات · فان باريـــس ، قد احتفظـــت في مجالات عدة ، بمكانتها الاولى ·

فباريس ، كما اعتقد ، هي اليوم عاصمة الموسيقى · أما فيمـــا يخص الفنون التشكيلية ، فان مركز جورج بومبيدو ، والذي كثيرا ما تعرض الى حملات تشهير ، قد أصبح ، في نظر جمهور واسع من كافة انحاء العالم ، مركز جذب للفن المعاصر ·

س : وماذا عن الكاتب في امريكا اللاتينية ؟

ج : الكاتب في امريكا اللاتينية يتكلم اللغة الاسبانية · اذن فمن الضروري بالنسبة له ان يعرف ، ليس فقط ادب بلاده ، وانمـــا ايضا الموروث الادبي الضخم المكتوب ـ بهذه اللغة ·

ولانه قد عاصر ـ اولا ـ ما افرزه القرن التاسع عشر فـــي فرنسا من ابداعات وعاصر الحركات الطليعية التي ظهرت في بدايـــة هذا القرن · ولانه ـ ثانيا ـ قريب (جغرافيا) من الولايات المتحـــدة الواقعة شمال قارته ، فانه قد تأثر بها ····

بعبارة اعم ، فقد تأثر الكاتب في امريكا اللاتينية بكـــل الادب الانكليزي (يقصد الادب المكتوب باللغة الانكليزية)·

بالاضافة الى ماتقدم فقد اظهر الكاتب عندنا شغفـــا كبـــيرا بالروائيين الروس والسكندنافيين · وهـــذا ما منحه رؤيـــا متفتحـــة وواسعة على العالم · من هنا كانت الخصوصية التي تميزت بهـــا الرواية في امريكا اللاتينية ·

س : قد يقال ان الادب في امريكا اللاتينية اكثر جـــراة واكثر مجازفة واكثر شمولية من الادب الاوربي ····

ج : اعتقد ان من غير المنطقي تصور ـ كاتب امريكي لاتيني غير ملتزم على الاقل بالنضال ضد بعض اشكال القهر ·

مازال علينا ان نحصل على بعض الحريات التي تتمتعون انتم بها·

س : لماذا اخترت كريستوف كولمبس بطلا لروايتك «المزهـــر والظل» ؟

ج : انا رجل من الكاريبي · وفي الكاريبي ينحـــدر الانســـان اما من السكان الاصليين واما من السفن ·

وانا انحدر من هذه الاخيرة · ولدت في كوبا · وتجولت ، طيلـــة حياتي ، في هذا العالم البالغ التعقيد الذي يبدأ من برمودا ـ التـــي ذكرها شكسبير في مسرحيته العاصفة ـ ويمتد حتى مصبات الامازون ·

في الثاني عشر من شهر تشرين الاول : اكتشف كولمبس جزيرة صغيرة · وفي اليوم التالي وصل كوبا · وحتى وفاته كان يظن انـــه اكتشف قارة ·

وبفضل مذكراته التي دونها وهو على سطح البحر ، والتي تحمل اول وصف للطبيعة الكوبية ·· بفضل كتابه هذا ، دخلت امريكـــا اللاتينية عالم الادب ·

س : قدمت لنا صورة لكريستوف كولمبس تختلف تمـــاما عن الصورة التي عرفناها عنه ···

ج : أنا معجب جدا بليـــون بلوا Leon Bloy وبول كلوديل Paul Claudel ولكنهما قدما صورة مشوشة وغير واضحة عـــن شخصية كولمبس · ولاننا لا نعرف الا النزر اليسير عن حياته ، فان من حقنا ان نتصور أشياء من عندنا · وعادة ما يكون تصورنا صحيحا · ولكم كان أراغون على صواب عندما قال : « ان للخيال مكانته » ·

فعلى سبيل المثال جعلت لبطل روايتي « عصر الاضوا » ، فيكتور ، رفيقة كوبية وأسميتها صوفى · وقد علمت مؤخرا بعد اطلاعي على وثائق عائلية تم العثور عليها انه كان بالفعل ، على علاقة بفتاة من الجزيرة

وان اسمها صوفي ..

س : ما الذي يمكن ان تنتظره من امريكا اللاتينية ؟

ج : من الان ، وحتى عام ٢٠٠٠ سيكون لامريكا اللاتينية مفاجآتها . ان منطقة شاسعة تمتد من يوكتان حتى أمريكا الوسطى تخفي أكثر من ثلاثين مدينة تعود الى حضارة المايا لم يكشف عنها بعد . ولاشك ان في هذه الحقبة (قبل اكتشاف كولمبس للقارة) ادبا جما لم يظهر بعد . فقد سبق وأن تم الكشف عن اثني عشر شاعرا ازتيكيا (نسبة لسكان المكسيك القدامى) ، وليس هذا كل شيء ، فأمريكا اللاتينية تنفض عنها اليوم غبار خمسة قرون من السبات ، كانت خلالها تشاهد العالم وهو يبني حضارات أثارت الكثير من النزاع ... انها وريثة ثقافات يونانية ـ لاتينية زاد من غناها مساهمات الهنود والافارقة ... أجل سوف نرى ذلك . فامريكا اللاتينية تخبيء مفاجآت كبيرة .

ترجمة

محمد خالدي

حوار مع غراهام غرين

يحتل الروائي الانكليزي غراهام غرين ، مكانة مهمة في الادب الروائي العالمي الان . ويعد من اشهر كتاب الرواية الانكليزية الاحياء وهو واحد بين مرشحين للحصول على جائزة (نوبل) في الاداب ، لقد مضى على غرين ما يقارب نصف قرن في كتابة الرواية والقصة القصيرة ، كتب خلالها حوالي ٢٥ كتابا . واهم اعماله الروائية :

(اشاعة ساعة الغروب ـ ١٩٣١) و (قطار استانبول ـ ١٩٣٢) و (انكلترا خلقتني ـ ١٩٣٥) و (لب المسالة ـ ١٩٤٨) و (الامريكي الهادىء ـ ١٩٥٥) و (مواطن انكليزي في هافانا ـ ١٩٥٨) و (القنصل الفخرى ـ ١٩٧٣) وبعض المجاميع القصصية التي من اشهرها (الغرفة الارضية وقصص اخرى ـ ١٩٣٥) و (اربع وعشرون قصة قصيرة ـ ١٩٣٩) و (تسع عشرة قصة ـ ١٩٤٧) .

ولعل اول مايثيره غرين من اهتمام ، هي مواهبه المتعددة ،، فهو مغامر لا يستطيع ان يمكث في مكان فترة طويلة ، لذلك تراه مرة في امريكا الجنوبية واخرى في افريقيا ومرة في المكسيك وثانية في فرنسا ، وله اهتمامات في الدين والسياسة، وعمل فترة في المخابرات السرية البريطانية وكان فوق ذلك صديقا للرئيس الكوبي فيدل كاسترو والرئيس التشيلي الراحل سلفادور الليندي .

ولقد نشرت محاورة مطولة على صفحات جريدة The Listener في مطلع هذا الشهر ، اشترك فيها اضافة الى غراهام غرين ، مجموعة من المقربين اليه ، والمهتمين باعماله الادبية ، من بينهم اخيه (هيو غرين) ، والروائي الانكليزي (انتوني بورجس) اضافة للروائي الامريكي (بول ثيروكس) الذي ينوي كتابة سيرة غراهام غرين ، وادار هذه المحاورة (فيليب فرنج) ونستشف من هذا اللقاء الجماعي ، الذي تحدث فيه غرين قليلا ، انه اقرب الى شهادات في ادب هذا الرجل وحياته ، خاصة وانهم عاشوا معا في فترات معينة من حياة غرين ، وكان بعضهم يستطرد بالحديث الى مواضيع متعددة مثل السياسة والدين ، ومدى علاقته بمثل هذه الامور ،، وقد ارتأينا ان نترجم مانراه مهما من هذه الشهادات .

فرنج : ان غراهام غرين يبدو اشبه بلغز ، حتى بالنسبة لاولئك الذين يعرفونه جيدا ، ليس ذلك لتعذر اللقاء به ، او انه رجل لا اجتماعي او غير راغب في مناقشة اعماله ، على العكس تماما ، فاللقاء به بسيط جدا ، هو محدث مدهش ، ومع ذلك فهو سر يتعذر معرفته ،، بعضهم وصف عينيه كعيني اعمى فقال : (انك لست متأكدا من انك تنظر جيدا خلالهما ، او انهما ينظران خلالك) . الروائي وكاتب الرحلات الامريكي (بول ثيروكس) بعد ان التقى بغرين لاجل كتابة سيرة حياته ، اكد ان هنالك طريقتين لاغير يجب ان يتبعهما الباحث للكتابة عن غرين ، فما هما يابول؟ .

ثيروكس : الطريقة الاولى ، هي ان تلتقي به ، ربما يكون هذا اللقاء في (نيكارغوا) او (غواتيمالا) وهذا يعني ان تصل الى ان هنالك سرا ،، كما يصل هو ، وتلازمه كالظل ، وتكتب عنه بطريقة اهالي البلد الذي هو فيه ، قبل ان يغادره . والطريقة الثانية ان تكتب عنه كما تجده في الرواية ، لانها مكمن اسراره ، والمكان الذي نجد فيه مواقفه كلها ، ماذا يريد ، وماذا يرى . انك لاتستطيع ان تلتقط له صورة فوتغرافية ، لانك لاتعرفه من وجهه ، بل انك لاتعرفه من طريقة حديثة ،، ولكن حينما يكتب فانه يقول كل شيء ، وانذاك سوف تراه يبدو لك اما رئيس اساقفة او مجرم . وهو يعرف ذلك حقا ، وكانه خطط معا لهذين الجانبين في حياته .

فرنج : لقد وجد غرين نفسه ، اول مرة ، مطلا على هاوية خطيرة في (بيرك هامستد "Berkhamsted" التي تبعد ٢٠ ميلا ، الى الشمال من لندن ، عندما ولد عام ١٩٠٤ ولقد كان ابوه مديرا لمدرسة (بيرك هامستد) العامة . اليس كذلك ياهيو ؟

هيو : يؤكد غرين دائما ، ان تأثير (بيرك هامستد) على اعماله الروائية كبيرا جدا ، واعتقد انه كتب ذلك مرة . ان مستقبله كله بني على طول شوارع هذه المدينة ، وبطبيعة الامر اضيفت اليها تلك العناصر التي يجب ان تتوفر في ابن المدير ،، والتي تنطبق علي ايضا ، برغم ان هذا الجانب لم يؤثر على غرين كثيرا ، كان والدنا رجلا متحررا عقليا ، وكان ليبراليا في السياسة ، ولذلك فانا اعتقد بالنسبة لعصره ، انه مدير متحرر جدا ، ذلك ما عرفناه فيما بعد ، واعتقد ان غرين يتفق معي في هذه النقطة . كان هو وامي وكانت هي ربة بيت ، منشغلان جدا بأمور الحياة ، وهكذا غادرنا انا واختي الصغيرة البيت ،، وكان غراهام انذاك صغيرا ، وكنا نرى والدينا في المساء ، الا ان العائلة بصورة عامة لم تكن سعيدة ، لقد كان الحزن هو خلفية هذه العائلة وبالنسبة لغراهام كما كتب ، فان المدرسة كانت تمثل ماضيا متعبا وحزينا ، ليس كما كان الامر بالنسبة لي .

فرنج : كان ذلك اذن في (بير هامستد) حيث قرأ غراهام روايات الطفولة والتي استطاعت ان تثير موهبته ، خاصة روايات (ردر هاغار R. Haggard و (ستيفنسن Stevenson و (انتوني هوب Anthony Hope ورواية (مارجوري باون M. Bowen المسماة افعى ميلان السامة Veper of Milan ثم كتب بعض القصص والمسرحيات ، برغم انه اول ما طبع كتابا شعريا وكان ذلك عام ١٩٢٥ ، حينما كان يدرس التاريخ في جامعة اكسفورد .

غرين : ارى انه من الصعوبة ان تستطيع القول اني نشرت الشعر اولا كان ذلك في الحقيقة شعرا من الدرجة الثانية ،، لقد ادركت حالا ، انني لم اخلق لاكون شاعرا ، كل ما في الامر اني مرست يدي لاجل ان اكتب الرواية ، فكتبت في سن الرابعة عشرة رواية وفي الخامسة عشرة كتبت مسرحية ، وهي من المسرحيات الناقدة للمجتمع وقدمت هذه المسرحية في لندن ، حيث ظن مقدموها ان كاتب هذه المسرحية رجل كبير ، الا انهم صدموا حينما عرفوا ان كاتبها كان ما يزال طالبا في المدرسة

فرنج : انك لم ترجع الى المسرح ثانية ، حتى عام ١٩٥٠ . لقد كان مستقبلك ان تكون روائيا ،، وفي البداية صحفيا في جريدة (الازمنة لقد جوبهت رواياتك من قبل النقد ، وفشلت شعبيا ، خاصة رواية (اسم العملية) و (اشاعة ساعة الغروب) مما نبهك ان تكتب بجدية اكبر حيث جاءت رواياتك الاخرى جيدة مثل (قطار استانبول) و (الرجل من الداخل) برغم ان مبيعات كتبك لم تتعاظم الا بعد الحرب العالمية الثانية . اسأل هل كان لهذا الفشل المبكر من تأثير عليك ، وعلى تجربتك خصوصا ؟

غرين : نعم ، انا متأكد ان الامر كما تقول ، لقد كنت اعرف ان النجاح

لن يكون سهلا ، ولقد استطعت ان ادرك ذلك مبكرا ، ولا ادري كيف

فرنج : اود ان اوجه سؤالا لصديق غرين القديم الروائي فيكتور برتشت باعتبارهما عملا معا لفترة طويلة . هل ترى ان للسينما تأثيرا كبيرا على تطور الاسلوب الروائي عند غرين ؟

برتشت : لا ادري ان كان غرين يتفق معي فيما اقول ام لا ٠ انني ارى تاثر تأثرا كبيرا بالسينما ، لقد كان ناقدا سينمانيا لفترة طويلة ، ولا شك انه درس السينما دراسة جيدة ٠ واستفاد من التكنيك المستخدم فيها ، وربما لم يتوضح ذلك في رواياته المبكرة ، الا انه واضح جدا في رواياته الاخرى ٠

فرنج : هنالك ما أسميه مسألة « وعي غرين الحرفي في كتابة الرواية » نطلب من « هيو » ان يشخص هذه المسألة عند أخيه ، ويبين كيف ارسى غرين الجانب الحرفي في الرواية الانكليزية الحديثة ٠

هيو : انظر الى تراث الرواية الانكليزية ، اعتقد ان غراهام قد تخطى ذلك العصر العظيم ، الذي بدأ ب « ردر هاغارد » وكتاب المغامرات ، الى « روبرت لويس ستيفنسن » الذي اثر كثيرا على غراهام الى « هنري جيمس » و « جوزيف كونراد » ولقد توقف عن قراءة الاخير لاعتقاده ان له تأثيرا سيئا عليه ، ولا أشك أنه طور في كل ذلك ، ربما لانه جاء في عصر مختلف ٠

بورجس : ان غرين حقا لحرفي استثنائي في فن الرواية ، وربما هو الان اعظم كتاب الرواية في انكلترا ، ان لم اقل في العالم الناطق باللغة الانكليزية ، خاصة في الطريقة التي يكتب فيها رواياته ٠ دون ان تترهل بين يديه ، ثم انك لا تجد ذلك الانغماس الذاتي في العمل ، بمعنى انه لا يحصر كل شيء في ذاته بصورة ساذجة ، ولا يعرض المشاعر بشكل مثير ، ان ذلك بالنسبة لي يبدو عظيما ، لاني لا اجده في نفسي ، أنا مثلا أجد في نفسي ميلا للانغماس فيما اكتب ، والعب في الكلمات لكي تعبر عما اريده ٠ ان غرين لاشك يستطيع ان يفعل ذلك ، بل هو يستطيع ذلك منذ وقت مبكر في حياته الادبية ، منذ كان تحت تأثير جويس ، أنا أجرب في بعض الاحيان اسلوب المنلوج الداخلي ، واتقدم بذلك الى الامام ، أما هو فقد تخلص من كل هذا ، كما هو واضح في روايته الاخيرة ، واعتقد ان كونراد كان سيكتب ذلك ايضا لو ولد انكليزيا ، وبالتحديد لو كان انكليزيا كاثوليكيا ٠

فرنج : لقد هاجم بول ثيروكس ، احدى روايات غرين ، عندما كان شابا ، كان ذلك عام ١٩٣٠ ، وبعدها اصبحت هذه الرواية مشهورة جدا ، ما رأي ثيروكس بهذا الامر ؟

ثيروكس : أنا لا أعتقد انذاك ، ان غرين من الروائيين المكتشفين الذين حقا استطاعوا ان يحوزوا على مثل هذه الثقة ٠ لقد جازف بحياته في كل المناسبات ليس فقط في « مكسيكو » ، وانما في « الكونغو » « وليبيريا » ، لقد كان هذا الرجل بكل ما تعنيه هذه الكلمة شجاعا ٠ ولا يستطيع ـ عقليا ان يمكث في مدينة لفترة طويلة ٠ مثلا رواية « الطرق المتمردة » ممتلئة بعالم غرين ، حيث يبقى البطل وحيدا ، لعشرة ايام ، محاطا باعدائه من كل جانب ، أنا اعتقد ان الفكرة التي سوف تنبثق من هذه التجربة يجب وضعها في كتاب ٠ وهكذا يستطيع تجسيد التجربة ، ان ذلك هو الشيء الذي أثارني انذاك ولم اكن مقتنعا به في تلك الفترة ٠

فرنج : مع نهاية عام ١٩٣٠ كون غراهام غرين نفسه أديبا ، وبعدها كتب « والتر الن » في عام ١٩٤٣ قائلا « يجب ان نتفق ان غراهام غرين هو قائد جيله من كتاب الرواية الانكليزية » وفي كتاب « قراءة في كتاب الثلاثينات » ناقش « برنارد برجونزي » موقع غرين في الادب الروائي الذي كتب في تلك الفترة ، وشبهه باحد عمالقة الشعر المعاصر وهو « و ٠ هـ ٠ اودن » ما رأي غرين بكل هذا ؟

غرين : لا ادري كيف اتفق معك على كل هذا ، انا اعتقد ان تلك المرحلة اثرت على كل من كتب في ذلك الوقت ، ولكن اعترف انني محظوظ ان اصل الى الفترة الخمسينية والستينية ، لقد وجدت ذلك صعبا ، خاصة بعد انتهاء الحرب ، حيث لم أدر ما سوف أكتب انذاك ، ولهذا لم أكن مرتاحا كثيرا لرواية « لب القضية » حيث بدت لي انها رواية مغالية ، ولقد حاولت ان أجد طريقي في المرحلة التالية ، الا أنني لا أستطيع ان اصف نفسي باني رجل « الثلاثينات » أكثر مما انا رجل « الخمسينيات » ٠

ترجمة/ عبدالله ابراهيم

ايفجيني يفتوشنكو :

« انني لا اخاطب فئة معينة »

في اواخر الخمسينات تالقت شخصية يفجيني يفتوشنكو الشعرية في الادب السوفييتي وهو في الخامسة والعشرين من عمره ٠ وقد امتازت قصائده بجدليتها واتجاهها النقدي ٠ حيث اثارت ضجة في عالم الشعر المعاصر ٠

لقد تحدث يفتو شنكو عن جوانب من نتاجاته الشعرية في لقاء صحفي مع مجلة (سبوتنك) ، وذلك من خلال اجابته على الاسئلة التالية :

★ **ماهي نوعية الجمهور الذي توجه له اشعارك ؟**

الانموذج الشعري الامثل الذي اود ان اتوصل اليه،هو ذلك الطراز الشعري الذي لايبدو هزيلا بالنسبة للصفوة المثقفة ، وان يكون في ذات الوقت مفهوما للبسطاء من الناس ٠

ان الشعر بالنسبة لي ، هو تحقيق للذات الانسانية امام العالم ٠ اذ ان الشاعر ضمير الشعب ، مثلما الشعب ضمير الشاعر ٠ فالقاريء ـ الشعب ـ يجسد وحدة متكاملة ، بيد انها ليست متجانسة ، اي ان الشاعر يرى نفسه عبر ذوات الاخرين ،مثلما يرى الاخرون ذواتهم من خلاله ٠

على سبيل المثال ، انني شاركت في امسيات شعرية متعددة خلال فترة



زمنية محددة • الاولى في صالة تبليس للموسيقى امام جمهور جيورجي، والثانية في قصر الرياضة امام الاف العمال في الاورال ، والثالثة في مقر اتحاد الفنانين في موسكو • كان الجمهور في هذه الامسيات الثلاث غير متجانس بالتاكيد ،ولكنني قرأت امامه نفس القصائد تقريبا •وهـــذه السمة ،هي دلالة واضحة على انني لا اقولب نفسي لجمهور معين او لفئة معينة •

★ **كيف توظـــف الشعر ؟**

لايمكن التفكير بوجود شاعر كبير دونما التزام • فالادراك الواعي للمواطنة ، من خلال توظيف الشعر في هذا الاتجاه ، هو بمثابة المشاركة الفعلية ، والشعور بالذات نفسها ، باعتبار ان الشاعر هو ابن هذاالوطن، الذي يعبر بتوجهه هذا عن هموم وافراح مجتمعه •

انني لا احصر الشعر ضمن اطار النشر لوحده • فالنشر وحده لايخلق شاعرا كبيرا ، انما المواهب المكتنزة تساهم في خلق الشاعـــر العظيم • فالقصائد الوجدانية الفنية بامكاناتها التعبيرية ، تقرب البشر من بعضهم ، وهنا تكمن وظيفتها الاجتماعية •

★ **سؤال حول البرامج الشعرية : لقد شاركت في الستينـــات في امسياتشعرية عديدة • فماهو رايكم اليوم في مثل هذه الامسيات ؟**

يتهمونني بانني اميل الى مثل هذه الامسيات • ولكنني على قناعة تامة ، من ان منصة الشاعر تتواجد ، قبل كل شيء ، في قاعات المعامل وعلى ارضية مشاريع البناء وفي قصور الرياضة •

قبل ظهور فلاديمير ماياكوفسكي كان الشعراء يقرأون قصائدهـــم في الصالات الادبية فقط• اما مایاکوفسكي ، فقد تمكن من تقريــــب الشعر الى نفوس الاف الناس • لقد عرف عنه ، انه اول شاعر في العالـــم قام بقراءة الشعر في ملعب رياضي • وهكذا انتقل الشعر في الوقـــت الحاضر الى الشارع ايضا • ففي قلب موسكو اصبحت ظاهرة قـــراءة الشعر امام تمثال ماياكوفسكي مسألة يومية • وفـــي كـــل عام تقـــام امسيات لقراءة اشعار بوشكين امام الاف من المستمعين، تكريما لذكرى ميلاد هذا الشاعر العظيم • ان حب المواطنين للشعر ، يتجلى ايضا مـــن خلال اصدار الدواوين الشعرية باعداد هائلة ، تتجاوز النصـــف مليون واحيانا المليون نسخة للطبعة الواحدة •

منذ فترة طويلة لم يعد الشعر الروسي ، طرازا فنيا قائما من اجل الفن ، وسوف لن يكون بهذا الاتجاه مطلقا •

★ **الرحلات الى الخارج ، ماذا تقدم لك كشاعر ؟**

لقد زرت بلدانا كثيرة ومن الواجب ان اؤكد ، بان هذه الرحـــلات قد ساعدتني ، في التعرف عن كثب على ذهنيات الشعوب الاخرى •

كان الشعر ، وسيبقى دوما ظاهرة قومية، بكل ماتعنيه هذه الكلمة، خاصة وانه يفجر الاحساس بلغة الام • ومع ذلك ،فالاصالة الشعريـــة لايمكن مطلقا ان تبقى ضمن اطار ضيق الافق القومي • وهذا الامـــر بالذات نلمسه في نتاجات ماياكوفسكي وبول ايلوار وبابلو نيرودا •

ان افضل النتاجات القومية للشعوب الاخرى ، واغناء الثقافـــة الوطنية لكل شعب بالفكر الانساني ، يعتبر بالنسبة لي ، نضالا من اجل البشرية والمستقبل •

ترجمة

غانم محمود

لمحات من الشعر السوفييتي المعاصر في ارمينيا

بقلم ﺁينا روستوقتسيقا

ترجمة علي الحلي

من العسير التحدث عن الشعر ، وخاصة عندما نتحدث عنه في مسقط رأسه ارمينيا ، ارض الصخور والاشجار والجمال التي تتفجر الى الغيبات ارض الثقافة العريقة ،، حيث الكنائس والنصب التذكارية تحمل اثار تاريخ طويل من المكابرة المريرة ، شانها شان كل القضايا المتعلقة بالجمـــال في العالم الواسع ، وبالاخص جمال كاتدرائية (زفارتنوكس) الذي ولد من المعاناة ذاتها •

ولو عدنا الى الوراء •• لرأينا ان هذه الارض انجبت في القـــرن العاشر (كريكور ناريكاتسي) صاحب كتاب (الاغاني الحزانى) الذي يقول عنه (بارویر سيفاك) : ان ناريكاتسي يمثل كنز الشعر الثري الذي يبقى منيعا وفي منجى عن النهب والتخريب مهما امتد عمر الزمن) •

في كتاب (الاغاني الحزانى) شحنات هائلة من العاطفة والالهـــام العميق التي تذكر القارىء المعاصر بخصائص دوستويفسكي •

اجل •• انها الارض التي عاش فيها وعمل على ارضها (ايفيتيـــك اسحاقيان واوفانيس تومانيان وتيريان وتشارنيتز ، هؤلاء الشعراء الذين اثاروا اعجاب بريوسوف وبلوك واخماتوفا وماندشاتام ••

(ارمينيا •• ان ابنك تشارنيتز •• اخذ لغتك كاسمى هبة منك اليه •• لقد رأيت العديد من الشعراء الارمن ، وستشاهدين اكثر واكبر عددا من اولئك الشعراء النوابغ ••) ذلك ما كتبه ايغيش تشارنيتز عام ١٩٢١ وكانت نبوءة مثيرة •

(هنا سوف ترى) العديد من الشعراء الارمن المعاصرين ، وستجد بان الهبة التي تسلموها ميراثا ليست منحة جميلة فقط بل انها الصوت الجهوري •• (اغنية الاغاني) كانت وستظل التقدير الجم والافضل لارمن (نيرى) القديمة ، التي تسمى اليوم •• ارمينيا •

كتب الشعراء عن ارضهم ووطنهم وترابهم باساليب مختلفة ، فهي بالنسبة الى (اوفانيس شيراز) تبقى ارمينيا البلد المدلل العظيم وان كل شيء عيال على تجارب وطنه التي تعتبر امتدادا لتجربة فؤاد الشاعر :

عندما يضربك الخصم مائة جلدة • فان الف جرح يكون من نصيبي)

اما بالنسبة للشاعر الشاب اوفانيس كريكوريان فان وطنه (صغير كطفل رضيع •• او امرأة عجوز على خارطة ،، وان بالامكان تقبيلها •• ومن اليسير وضعها في قلب الشاعر ، لكي لا يفقدها) •

ان التخيلات والتداعيات لاشك انها تتغير وتتفاوت ، ولكنها تبقى ثابتة ، وانك تجد نفس الحب العميق ، والاعتراف بالجميل تجاه شعراء اخرين من اجيال عديدة • يشعرون نحو وطنهم ارمينيا •

في البيوت ذات القرميد والطين الاحمر في الضاحية البعيدة (هنـــا •• حيث عشنا ••) ذلك عنوان الفنان الارمني (ميناس) الذي اطلقه على احدى لوحاته الجميلة •

و •• (هنا •• حيث نعيش) العبارة ذات المضمون الحي ، من الممكن تماما ان تكون موضوعا ملهما لمشهد مسرحي او تمثيلي يعالجه الشعـــر الارمني الحديث ، وذلك من خلال الاستفادة من الكنائس القديمة والشوارع ذات النمط الخاص ، لاسيما في مدينة (اريفان) •

ان من الملاحظ هنا ونحن نستعرض لمحات من الشعر الارمنـــي ان هناك تلازما قويا بين الرسم والشعر في ارمينيا ،، وانهما يسيران جنبا الى جنب من حيث مؤثرات الجمال النوعي وامتدادات خارطته حتى يكاد يكون من الصعب – على الرغم من ارقاء العنصري الشعري – الانحياز المطلق الى احدهما ، دون ان يكون للفن الاخر بشكل اجمالي موقع حاســـم في مجال الاختيار النسبي •

وفيما يلي بعض المختارات الشعرية لابـرز شعـراء ارمينيـــا السوفياتية :

ارمينيا

اوفانيس كريكوريان

انها ارضي ، لكم تبدو صغيرة
في اسفـاري البعيـدة
استطيع حملها معي
انها صغيرة ، كطفل رضيع
او امراة طاعنة في السـن
على الخارطة
تستطيع ان تقبلها
انها ارضي الصغيرة
التي حفرتها في قلبي
مخافة ان افقدهـا

موسيقى المطر

كيفورك امين

اود ان اكتب كلمات ·· لموسيقى المطر
والى ايقاع نفحات الريح
لكي اجد لحن الانسام الرقيقة
الذي يطلقه الخريف في الغابات ·· احيانا
واقرا بصوت عال تدفق الغدير الجاري
اود ان ارسم بريشة دقيقة
طريق اشجار الحور
وارسم في السماء كل اوراقها
التي ربما تتنهد
واود ان اصوغ حركة الحياة واحتياجاتها
والدرب الذي تتشكل فيه الريح
والنسوة اللواتي يمرقن منه
لكي افهم كل ذلك حتى هذه اللحظة ··
عبر العديد من الكلمات
والكثير من العبارات

★ ★ ★

اه ·· لايزال في روحك
شيء يبدو غير واضح لي ··
في روحك التي تحتجزني بقبضتها
كسماء ممتدة ·· هذه الريح
وامطار الخريف ··
وهذه الغابات بحفيف اشجارها الناعـم
وهمسات الانهار بين الصخور القديمة
وهبوب النسيم بين نتوءاتها
ها قد مر عليها زمن طويـل
وهي تقتادني اليك مصادفة
اليك مع الكلام السهل
المعروف منه ، والمجهول
الكلام الذي لايحل لغزه في لحظـة
شان الطبيعـة !

لاوقت ·· للحزن

ارامیزسا عقيان

اينبغي ان تشعر بالحزن
اذن ·· عد بذاكرتك ·· الى اغنيتك المفضلة
عد بها الى اصدقائـك
واستذكر النكات اللطاف
والاوقات الجميلة التي عشتهـا
وتذكر ابطالك ، ومشاهير الرجال
واعد الى ذهنك ·· الايام الماضية من السعادة
وحدث نفسك ، بان اكثر منها سياتي !

★ ★ ★

ان بعض الناس لاتهزهم المحن
فابتهج لان قلبك ليس فاقد الحس
ومن ثم ضع حزنك الصغير
بجانب احزان والاام الجنس البشري
فمهما كان ثقله فان بالامكان تحمله
والرجال الذين عاشوا ، والذين سيعيشون
يتذكرون بان هناك الكثير من الطيبة
ولم تكن الحياة سيئة في البداية
ولا بد ان نلاحظ الانسجام الذي ينبغي
ولن يكون هناك انسانا يتملكه الحزن للابد

★ ★ ★

اينبغي ان تشعر بالحزن
ارجوك ان تدعه جانبـا
فلديك الكثير الذي تفكر به ··

تسبيحة الشكر

داقتيان

كانت الجدران نصف متداعية
وانا اقف الى جوارهـا ··
متفرسا في الكروم والاوراق المرشة
المتحونـة هناك ··
ومقدسا الاريج الفواح
من فاكهة الخريف ، وعناقيد الكروم ···
تبدو مترعة بالنبيذ الاحمر !

★ ★ ★

انت ·· ، اسلافي الذين ماتوا منذ زمن طويل
والرجـال الانقياء
ينقشون على الجدران العاريـة
تسبيحة الشكر للارض !
وهم يتطلعون نحو السماء بامل وتفاؤل
وها انت تغض من طرفـك
فالارض ·· هي الاله المتفرد
والثناء المتواصل ··

الدراما الفنلندية الجديدة ما بعد الخمسينات

كما تسجل أوائل الخمسينات نقطة تحول في الدراما الغربية بشكل عام ، فان أواخر الخمسينات توحي لفنلندة اتباع الاتجاهات الجديدة والبحث عن مسرح اكثر حيوية ، قبل ذلك كانت المسرحيات الفنلندية لعدة سنوات مركزة تقريبا على تقديم الحياة الريفية القاسية بصدق •في نفس الوقت ، وبشكل فطري كان هنالك شيء من كوميديا قاعات الاستقبال • (١) اما الان ، فمسرحيات امثال «بانتظار جودو» شوهدت في العاصمة الفنلندية هلسنكي بعد عرضها في باريس مباشره • كان ذلك حافزا للكتاب الفنلنديين ليستخلصوا حاجاتهم الخاصة من مسرح اللامعقول والملحمي البريشتي •

ان تتبع تاريخ المسرح الملحمي الفنلندي الحديث من بداياته في عام ١٩٤٠ شيء مغر ، عندما جاء بريشت نفسه الى فنلندة كلاجيء وسكن في دار ــ هلا فووليوكي Hella Wuolijaki ــ ،وهي نفسها اشتراكية الفكر وكاتبة مسرح مشهورة •وكما توحي الاسماء ، اعتمدت مسرحية بريشت (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) على تجربته الفنلندية ــ في الحقيقة ان بريشت حصل على حبكة المسرحية من فووليوكي

بعد الحرب العالمية الثانية ، كان لهلا فووليوكي تاثير هام على الدراما الفنلندية بصفتها مخرجة محطة الاذاعة الفنلندية • لقد ابتدعت مسرحا اذاعيا وشجعت كتابا شبابا امثال جورك Chorell ومانر Manner • الاذاعة والتلفزيون كانا وسطين هامين لكتاب اخرين ، من ضمنهم هافيكو Haavikko ومانر كوربي Mannerkorpi وميري Meri و وف • ف • يارنر Järner •

من بين الكتاب الجدد في الخمسينات ، كان جورل Chorell اكثرهم غزارة في الانتاج • يكتب جورل باللغة السويدية ، كما يفعل يارنر ، لذا فانه مشهور في السويد • مسرحية « مرعى » التي كتبها في وقت مبكر ، عام ١٩٥٨ ، اثارت ضجة واهتماما كبيرين من خلال تأكيدها المعتمد على عبارة «هذه مجرد مسرحية ، نحن مجرد ممثلين ، » ويدور موضوع المسرحية حول علاقة حب غير متقصدة بين من تحرم الشريعة زواجهم من ذوي القربى • اخيرا ، قدم جورل للمسرح الفنلندي بيئات جديدة ، ومدينية في العادة وشرائح جديدة من المجتمع • تعالج مسرحياته في الغالب اشخاصا شاذين او على الاقل غير اعتياديين ممن يرفضون الامتثال لقوانين المجتمع او قد رفضتهم الجماعة • في مسرحيته الموسومة « قطط » التي صدرت عام ١٩٦١ جميع شخصياتها عاملات في معمل ، وموضوعها المركزي عن العلاقة الشاذة والمشاعر غير الطبيعية التي تنشأ بين النساء الاخريات •

يمتلك جورل احساسا قويا بالمسرح ، يبتدع ادورا اعتراضية لممثليه ، لكنها كما يبدو تواجه في بعض الاحيان معوقات وصعوبة في تعزيز موضوعاته • انه كاتب حاذق جدا ، وتمتد اعماله بين المسرحية الهزلية «فاقدو الام » والمأساة «سيدة »•

ايفا ليزا مانر شاعرة في المقام الاول ، فلا عجب ان تكتب مسرحيتها الاولى «ايروس وسيكي » عام ١٩٥٩ باسلوب شعري • امتازت مسرحيتها النثرية الاخيرة بطابعها الشعري الفعال • هنالك قساوة في مسرحيتها « عشية عيد راس السنة » التي صدرت عام ١٩٦٥ ــ على غرار (من الخائف من فرجينا وولف) الفنلندية ، ولو ان الكاتبة لم تكن تعرف مسرحية البي Albee عندما كتبت مسرحيتها • في «عشية رأس السنة » مجموعة من المثقفين جمعوا سوية للترحيب بالسنة الجديدة ، لكثرة ما قد تناولوا من الخمر فلم يعد باستطاعتهم كبح عواطفهم فيشبعون رغباتهم باطلاق العنان لها في تعر روحاني •



تتناول مسرحيات مانر الحديثة جدا مشكلات النساء الصغيرات القليلات الخبرة الى حد بعيد تعتبر مسرحيتاها «برتقالة محترقة » التي صدرت عام ١٩٦٨ ، و « يتساقط الثلج في مايس » صدرت عام ١٩٦٠ ، من اكثر مسرحياتها رقة وحنانا • تجد في « يتساقط الثلج في مايس » صورة لبيئة غير محببة لفتاة مراهقة مبكرة النضج جسديا لكنها صبيانية التصرف الى حد اثارة العواطف • تتركز مسرحية «برتقالة محترقة » ايضا على تحطيم فتاة شابة ، هنا يتسم المحيط العائلي بالكبت الجنسي • في هاتين المسرحيتين تظهر مانر ، مثل جورل ، اسغراقا في علم النفس • احد الشخصيات الرئيسية في «برتقالة محترقة » هو طبيب للامراض العقلية ، كما ان النسخة المنشورة من مسرحية «يتساقط الثلج في مايس » استهلت بهذا الاستشهاد :

انني ابدأ في التعود تدريجيا على فكرة كون النشاط الجنسي هو على ارضية التجاهل ، سوف نتحدث بأسهاب عن ذلك بعدئذ •

س • فرويد

شاعر آخر بافوهافيكو Paavo Haavikko ، تكشف عن كاتب مسرحي يهتم بالفوارق الاجتماعية • في الخمسينات ، اضافة لمسرحية جورل الموسومة «المرعى » فقد اعتبرت مسرحية «مانجوزن Munchausen » من تاليف هافيكو عام ١٩٥٨ علامة مميزة وصوة في طريق الدراما الفنلندية «الجديدة »•

يمتلك هافيكو احساسا قويا بالتاريخ ، وفي كلتا المسرحيتين «مانجوزن »و «اكريكولا والثعلب » التي صدرت عام ١٩٦٨ . يظهر شعوره واضحا بخصوص الانداد السياسيين • بالنسبة لانتاج مسرح مدينة هلسنكي للمسرحية الاخيرة التي قام باخراجها الشاب البارع كاله هولمبرغ Kalle Holmberg ، فقد مثل دور ايفان الرهيب ليشابه ستالين ، بتأثير مروع • ينتقل هافيكو الى الجروتسية في مسرحية «المراقب »التي صدرت عام ١٩٦٨ ، في هذه المسرحية التلفزيونية ــ مع كونها في مراحلها المبكرة ــ فقد تناول علم النفس مرة اخرى • كان هافيكو متهما باحتقاره للحماسة ، من الناحية الثانية ،فان اسلوبه ، الساخر المتحفظ ، في بلوغ النتيجة ، مناسب للهجاء بشكل خاص •

لان عددا كبيرا من كتاب المسرح في الخمسينات والستينات كانوا شعراء بارزين ايضا ، فقد مال حوارهم المسرحي ليصبح ذاتيا الى حد بعيد ، مبتعدين عن الحديث الواقعي والعامي التي اتسمت بهما الدراما الفنلندية خلال فتراتها المبكرة • الا أن اكثر الكتاب ذاتية في حواره المسرحي هو الروائي وكاتب القصة القصيرة فيو ميري Veijo Meri • يمتلك ميري احساسا حادا بالنسبة لحالة العبث •

صدرت عام ١٩٦٩ مسرحيته الرائعة والمسلية الى حد كبير « اجازة زفاف يوكنن الخاصة »· ميري بارع في الوصول الى النتيجة المضحكة من خلال وضع الواقعي جنبا الى جنب مع السريالي ·

من الكتاب الاصغر سنا ، يوهاني يلتونن Juhani Peltonen ـ شاعر ايضا ـ من بين اعظم الكتاب الواعدين · تتعامل مسرحياته مع عالم الشباب من ذوي النزعة العقلية ، وامراض الاطفال في هذا العصر · انفصلت مواقفه عن الواقعية لترتبط اخيرا بمسرح العبث ، وخصوصا مع مسرحيات بولونية مثل (تانجو مروزك)· حواره مزيج بارع من الشعر ولغة الشارع · مسرحيته «عيد ميلاد » التي صدرت عام ١٩٦٨ · تتحدث عن انتحار رجل شاب ، ربما تكون اعظم مأثرة منجزة له ·

في نهاية الستينات ، دراسات عن الماضي السياسي الحديث ، مسرحيات اعتمدت على مواد وثائقية اضافة الى مسرح سياسي بحث ، وصلت خشبة المسرح الفنلندي متبعة اتجاها شائعا في مكان آخر · هذه المسرحيات كثيرا ما تمثلت باسلوب المقهى الفعال ، بحلقاتها التي مثلت باداء متحفظ على المشاهدين ، وهدفها الواضح للتأثير المباشر على اراء المشاهد · افضل مثال على هذا النوع ، والذي لم يفقه عمل مشابه ، هي«اوبرا لابلاند »·

تبدو بعض المسرحيات ، على الاقل عندما تظهر للوهلة الاولى ، اكثر اهمية من مؤلفيها · ويصدق هذا القول على « اوبرا لابلاند » عندما قدمت على مسرح الطالب الهلسنكي عام ١٩٦٥ · كانت عملا مشتركا بين شاعر يساري هو آرفو سالو Arvo Salo الذي بذل قصارى جهده في العمل السياسي ، وكاي جيدنيوس Kai Chydenious ، ناظم الاغاني الشعبية الموهوب ، وهما عضوان في مسرح الطالب وكانا ملتزمين بشدة في المسرحية وبافكارها ، وثالثهم المخرج كاله هولمبرغ Kalle Holmberg

يعتبر هولمبرغ من ابرز مجموعته واكثرهم موهبة ـ تقدمي ، واع اجتماعيا ، ومتقد الذكاء الى حد كبير · وقد خاض هؤلاء الثلاثة كفاحا متواصلا لجعل المسرح الفنلندي يتبنى افكارهم وتوصيلها للغالبية الواسعة من الجمهور ·

تعامل قليل من الكتاب الاخرين مع الماضي السياسي الفنلندي مباشرة ، ولكن توجد الكثير من الروايات المعدة للمسرح ، مثل مسرحية «الرجل الذي قتل قطا » من تاليف بكا لونلا Pekkalouneia ومسرحية «مركز القيادة »ل ـ الماري توريا Ilmari Turja التي صدرت عام ١٩٦٨ واعتمدت على مواد وثائقية : الشخصية المركزية فيها مارشال مانرهايم ، والموضوع عن انهيار الجبهة الفنلندية في مضيق كارليا ١٩٤٤ ·

الاحداث الهامة لنفس الفترة الحاسمة هو المبدأ الاساسي في مسرحية (الرجل الذي قتل قطا)من تاليف بكا لونلا Pekkalounela التي صدرت عام ١٩٧٠ · الا ان العدوانية والسلوك تدرس هنا من خلال شخص وحيد شديد الانفعال ·

اضافة الى هذه الدراسات الجادة ، والمتشائمة احيانا عن الحرب والزمن الماضي ، توجد وفرة من المسرحيات الاكثر اشراقا وبهجة ، تمس بعضها مشكلات اجتماعية مسا خفيفا لكنه لاذع ·

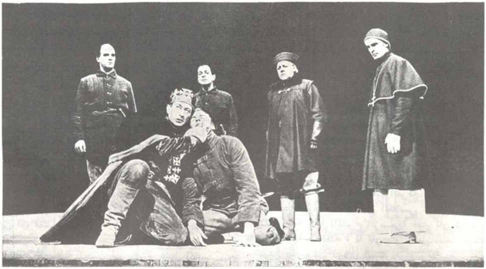
ومن اكثر المسرحيات الفنلندية شيوعا عام ١٩٧٠ كانت« وداعا ، مانسكي) تاليف يوكو يوهاكا Jouko Puhakka · انها صورة مضحكة للمناطق المتنامية لكارليا الشمالية التي ينتقل منها السكان القرويون طلبا للعمل·

مانسكي اسم فنلندي مشهور لبقرة ···· وصفت الاوضاع الاجتماعية في لابلاند في مزاج خيالي هازل في مسرحية «جهنم ١٦ » تأليف اويرا آارفولا Oira Arvola ويورما ايتو Jorma Etto في انموذج المقهى ، تتصور هذه المسرحية لابلاند وقد عزلت نفسها عن الجمهورية الفنلندية ـ تركت مع سياحها وغزلانها الرنة ، وكذلك مع بطالتها المزمنة ·

تقول السيدة رتفا هيكيلا Ditra Heikkilä في احدى مقالاتها عن المسرح القومي الفنلندي بأن رصيده الدرامي يتألف بشكل رئيسي من التراجم والمختارات الفنلندية المفضلة من القرن التاسع عشر لـ الكسيس كيفي Aleksis Kivi ومينا كانث Mimma Kanth .

ان الاتجاه السائد في الدراما الفنلندية ، مختلف عن الشعر والنثر ، وانه نابع من التيار الواقعي ـ الطبيعي ·

مثال على هذه النزعة الواقعية حتى في المسرح التجريبي



الفنلندي هو مسرح الهواء الطلق الصيفي المشهور عالميا في مدينة تامبيرا ، الذى يتعاقب فيه جمهور المشاهدين ؛اطول عرض مسرحي كان مسرحة رواية لينا الموسومة (الجندي المجهول) حيث استعملت فيها طائرات حقيقية في بعض مشاهد القتال .

من المسرحيات الفنلندية الاخرى التي لاقت استحسانا كبيرا داخل فنلندة واهتماما قليلا خارج فنلندة : المسرحية الشعبية «المريض المجهول » وهي تعليق على اوضاع اجتماعية فنلندية وهي تعتمد على مدى معرفة جمهور المشاهدين لاشياء فنلندية .

في مقالة له ، يقول البروفسور ياكو آهوكاس ، بصراحة «يوجد العديد من الروائيين والشعراء وكتاب القصة القصيرة الرائعين في فنلندة ، ولكن لايوجد من تستطيع ان تدعوه كاتبا مسرحيا ، يكتب للمسرح بشكل رئيسي . جميع المسرحيات كتبها شعراء او روائيون او كتاب القصة القصيرة .»

وفي جدول حسابي يظهر آهوكاس الاهتمام الشعبي بالمسرح في فنلندة . كيف ان مبيعات التذاكر يفوق عدد السكان في تسعة من كبريات المدن الفنلندية . في مدينة يونسو Joensuu التي يبلغ سكانها ٣٠٠٠٠ نسمة بيعت ٥٠٠٠٠ بطاقة عام ١٩٥٨ ، يتراوح عدد سكان هلسنكي عام ١٩٥٨ ٤٣٠٠٠٠ نسمة بيعت ٤٩٠٠٠٠ بطاقة .

وعن حديثه عن كتاب المسرح ، يقول احد النقاد : «تعتبر مينا كانث (١٨٤٤-١٨٩٧) ، بعد كيفي ، اعظم كاتبة مسرحية في المرتبة الثالثة .» وعن مسرحياتها يقول : «مع كونها غير راديكالية ابدا فاننا نكاد لانشاهد لمسرحياتها وجودا في الوقت الحاضر في فنلندة ، فقد بدت مسرحياتها ساذجة نوعا ما ..»

كانت مسرحيات هلا فووليوكي تعتبر راديكالية جدا في حينها ، وكانت تتعاوطف مع قوي اليسار مما حمل الحكومة الفنلندية على سجنها خلال فترة الحرب الاخيرة بين فنلندة والاتحاد السوفيتي .

يحاول آهوكاس ان يبرهن على ان العديد من المسرحيات الفنلندية كتبت جيدا الا انها غير صالحة على خشبة المسرح .

وعن ايفا - ليزا مانر يؤكد بان مسرحياتها كتبت بلغة جميلة ، لكنها تفتقر الى الفعل المسرحي لان الشخصيات تتحدث عن مشاعرها اكثر مما تفعل . انها تثير الاعجاب تماما كعمل فني لكنها لم تنل نجاحا على خشبة المسرح .

وفي نهاية مقالته ، يقول البروفسور آهوكاس :« حتى الان ، لا تزال فنلندة في انتظار كاتب مسرحي عظيم حقا . يمكن للمرء ان يقول بان كل شيء في فنلندة تم فعله لتسهيل مهمته . المسارح موجودة ، الممثلون موجودون ، المال لتمويل الانتاج موجود ، وجمهور المشاهدين موجود . ذات يوم سيظهر هو او هي دون شك) .

نهاد عبد الستار رشيد

---

١ - دراما قاعات الاستقبال : تصف بعض وجوه الحياة الاجتماعية للطبقة الموسرة ، وتدور احداث المسرحية داخل قاعات الاستقبال أو حجرات الجلوس

(نهاد)

٢ - المقصدد هنا ، أن الاسمين «بونتيلا » و«ماتي » هما اسمان فنلنديان .

(نهاد)

متابعات في الصحافة الاوربية

روجيه بلين وصموئيل بيكيت

المسرح بين المخرج وكاتب النص

ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروت

بقلم : ماري بينسن

يعتقد روجيه بلين ان الحقيقة لايمكن التوصل اليها الا من خلال الشعر حسب ، وهذا الاعتقاد يشكل جوهر عمله في المسرح . ان بلين هو واحد من اعظم المخرجين الاوربيين في عصرنا ممن يطلق عليهم لقب (الكتاب الطليعيين) من قبل المعنيين بالمسرح كتابا ونقادا على حد سواء . اماهو فيهزا من هذا اللقب كثيرا الى حد القول : (كاتب طليعي ؟ انا لااعرف ماذا يعني ذلك . الكلمة تفوتني تماما . لدي نص او موضوع ، احاول ان اتتبعه وارصده ، ان اسبغ عليه اكبر المؤثرات الممكنة، بتوثيق الصلات مع الكاتب وبالوقوف موقف رد الفعل بالقياس الى تمثيل الممثلين . انا لاامتلك افكارا ولا نظريات فيما يخص المسرح على الاطلاق .)

وبهذه الروحية اختار ان يخرج عملا لكاتب مغمور ،عني بالمسرح منذ خمس وعشرين سنة في باريس . فكان ماقدمه ذلك الكاتب مسرحية قدر لها ان تحدث ثورة في المسرح ، بحيث استطاعت ان تغير مجرى الدراما الانكليزية الحديثة . كانت المسرحية هي (بانتظار غودو) بعينها ولولا روجيه بلين ، لكان من المحتمل الا تمثل تلك المسرحية قط ، اما انتاجه العتيد (بانتظار غودو) فله سابقة ، فقد وجد سبيله الى الانضمام للخزين المسرحي الخاص بمسرح (الكوميدي فرانسيز) في باريس ، وحين طولب بلين ان يخرج هذ المسرحية لاول مرة لهذه الفرقة امتنع - لانه لم يهتم قط بالمسرح الفرنسي الكلاسي ، اذ لم يكن على صلة اليفة بهذا (المسرح الرسمي) فقد كان دائما على مبعدة منه . ولكنه ، لما كان يثق اكمل الثقة بالممثلين اللذين سيلعبان دوري ايستراغون وفلاديمير ، وهما جان بول روسيلون وميشيل اومون ، وبآخرين من

الناس الذين لم يشاهدوا المسرحية من قبل ولاسيما الشبان منهم ، فانه وافق في النهاية على ان يقوم بمهمة الاخراج ، وبخاصة ان مسرح (الاوديون) كان مكتظا بالعروض التي لم يكن للمسرحية المعينة مجال فيها .

التقيت بلين في شقة صديق في اعالي مونتمارتر ، حيث كان ضياء شمس الربيع يتدفق من خلال النوافذ ، بلين رجل متواضع محتشم ،يتمتع بالرزانة ـ وهو فارع الطول ، ذو شعر اشيب اشعث . احدى يديه تمسك بغليون صغير . استطاع الرجل ، في اول لقاء لي معه ان يهيمن على تلعثمه ليعيد علي كل ماجرى بصدد المسرحية في سنة ١٩٤٩ . فقال : (لم يكن بيكيت يعرفني ـ كنت امتلك مسرحا صغيرا يدعى (غيتي مونتبارناس) ـ حدثه بعضهم باني المخرج الذي سيضع مسرحيته التي فرغ منها توا على الخشبة . كنت يومئذ قد اخرجت (سوناتا الشبح) لسترندبرغ فجاء بيكيت لمشاهدتها مرة ثانية) اختار بيكيت المخرج بلين ، لان انتاجه كان امينا للنص . وعلى الرغم من قلة المشاهدين على مسرح بلين فان بيكيت لم يتورع من ارسال نسخة من (بانتظار غودو) الى ذلك المخرج بالذات . ومما قاله بلين بهذا الشأن : (قرات المسرحية حالما تسلمتها دون ان افهمها فهما جيدا ، ولكنني شعرت بصوت غريب سري هز كسلي الطبيعي هزا ، صوت كان يريد ان يفرض نفسه على الخشبة ، ويفرض علي ان اخرجه على نحو حتمي لا انفكاك منه ، اقترحت العمل على عدد من زملائي ، بيد انهم جميعا رفضوا الاقتناع باقتراحي . ثم اخذت مسودة المسرحية الى عدد من مدراء المسارح في باريس فضحكوا في وجهي هازئين .) في سنة ١٩٥٠ التقى بلين ببيكيت لاول مرة ، وبصدد هذا قال : (احب بعضنا الاخر من اول وهلة .) ثم انه ، في الوقت نفسه ، وجد اصدقاء راغبين في العمل معه في المسرحية . يقول بلين بشأن شخوص بيكيت : (ان بيكيت نفسه لم يشاهد شخوصه حين كان يضعها على الورق، صحيح انه كان يسمع اصواتها ، لكنه لم يرها مشخصة على خشبة المسرح . وعلى ذلك توجب علي ان اختار الممثلين الذين كان بعضهم يحب المسرحية ،كما اقتضاني الامر ان ابحث عن ممثلين اخرين يرغبون في العمل مجانا دونما امل بانجاز التمثيل المنشود .) ثم يضيف بلين ، بعد تأمل قائلا : (كنت اسير هاجس جنوني اخذ بتلابيبي ، بحثا عن كيتن وتشابلن ، وقبل كل شيء هاري لانكدن ، الكوميديين الامريكيين المخضرمين حينما وقعت المسرحية بين يدي . هذا الامر هو الذي شغل تفكيري) لقد خامرت المخرج شخصية فنية من شخصيات مسرح المنوعات ، يمكن ان تتقمص شخصية فلاديمير متمثلة في (رامبورغ) الرجل الصغير، الذي يشبه كل الشبه فلاديمير) . الا ان بلين لم يشعر انه قادر ان ينظر في امر ممثل جديد يحل محل رامبورغ الا بعد وفاة الاخير بثلاث سنين .

وفي اثناء هذين السنين كان في مستطاع بلين ان يتكلم على نحو فلسفي فيما يخص البحث عن المسرح المنشود ، حتى انه قال : (كان لدينا متسع من الوقت لنعمل في المسرحية ، لنختبر كل الاسئلة ، لنتجنب الخطوط الزائفة ، لنتحدث مع بيكيت الذي لم يرغب في ان يقدم لنا الكثير من المعلومات بشأن المسرحية .) ومن اشارات بيكيت المفسرة للنص قوله : ان كلمة (غودو) مستقاة من الكلمة الفرنسية (godilot) ـ اي :لجزمة ذات المسامير ـ وقد اختيرت هذه الكلمة لما لها من اهمية في المسرحية ،وربما كان هذا هو السبب في ان انتاج بلين الراهن للمسرحية يركز على جزمتي ايستراغون مسلطا الاضواء عليهما ، بينما تجنب ذلك في نهاية الفصل الاول . اما السياق الديني فيتحدث عنه بلين بقوله : (استطعت رؤية السياق في الشجرة التي تمثل الصليب وفي المتشردين اللذين يمثلان اللصين ، وفي قصص الخلاص الايجابية والسلبية الخ . بعضهم قال : (واخيرا هاهي المسرحية المسيحية !) لكني سرعان ماتوصلت الى الاعتقاد بان المسرحية لم تكن شيئا سوى سخرية مبطنة على على ماذهب اليه بيكيت ـ الشخوص الاربعة تمثل شخصا واحدا هو الانسان . احدهم اكثر صفاء من الاخرين ، بينما غيره يستغل الاخرين . لم يكن بودي ان اركز على الجانب الرمزي من المسرحية . كنت اعلم ان الجمهور في نهاية الامر سيصل الى الجانب الرمزي ، لكن ذلك لن يتيسر له الا بعد استيعاب المسرحية استيعابا جيدا بالضرورة . ثم اني لم اضايق الممثلين بالقول : (انظروا بدقة وعناية ، هذا شيء مهم وذاك شيء ثانوي ، لانه يعني تجاوزا لماهو ظاهري ذلك انني كنت اريدهم ان يكتشفوا ماهومهم بانفسهم .اذ عليهم من خلال التدريبات ان يقدموا عطاء يتخطى الواقع اليومي للمتشردين ـ الذين هم في اخر المطاف ليسوا متشردين، بل هم انتم وانا .)

تمكن الممثلون ان ينجحوا رويدا في (تصعيد) المسرحية بحيث استطاعوا الاستحواذ على (الميلوديا) والوقفات والايقاع ، اما بخصوص الحركة المسرحية ، فقد رايت ان اعنى بشيء بدائي تماما من اول وهلة ، مبتدئا بموضوع امراض الشخوص : ايستراغون مصاب بمرض في قدميه ،ولذا نراه دائما ميالا للنوم ، ومن هنا فشخصيته شخصية سكوتية اكثر من صحبه ، بينما فلاديمير مصاب بمرض في المثانة ، ولذلك فشخصيته شخصية حركية ، وهذه الحركة تتمثل في محاولاته المتكررة للتخلص من ادراره ، تلك المحاولات التي تنجح احيانا وتخيب احيانا اخرى. اما بوزو ، الذي يشكو من معدته على طول الخط ، فهو

مصاب في الوقت نفسه بتسطح القدمين ، بينما (لكي) يمثل قزما بدينا مجنونا ، قزما كان – في الاصل – رجلا مثقفا يعنى بالقاء المحاضرات ومنها محاضرة لاتخلو من معنى لها بنيت على ثلاث مراحل : مرحلة انتفاء الاله ، وتدهور الانسانية ، والاحجار التي تراكمت بعضها على بعض . واذا ما اقتطعنا من خطبة (لكي) التي تستغرق سبع صفحات ماتكرر فيها لاستطعنا ان نفهم المقصود منها ، المقصود الذي يستطيع ، في الواقع ، ان يقف على قدميه .

ثم استطاع بلين وثلاثة من الممثلين ان يفهموا المسرحية دون الوصول الى حل مرض لشخصية بوزو . (وفي الحقيقة تم انجاز عمل معين ، لم يكن في المستطاع انجازه ، لوان العمل اتخذ سبيله الى المسرح مباشرة. اما محاولات بلين للحصول على مساعدة مالية فقد نجحت ، اذ استطاع الحصول على مايقارب سبعمائة جنيه لتوفير مستلزمات مسرح متواضع . وقبل اسبوعين من افتتاح العمل المسرحي ، كان كل شيء معدا الابوزو . وبما ان بلين كان ممثلا متمرسا يحفظ مايتوجب عليه القاؤه فانه انساق الى دور بوزو انسياقا . (ومما اثار الدهشة حين اتخذ دوره في التمثيل انه استطاع ان يتغلب على تلعثمه تماما معتمدا على طريقة تقنية خاصة بالتنفس ،)ومع ذلك فانه لم يستطع ان يتقمص شخصية بوزو تماما . كان بيكيت يعتقد ان هذه الشخصية لايمكن ان تتكامل الا اذا كانت ممثلة في كومة من اللحم والشحم . ولكي يتحقق ذلك يقول بلين (وضعت على راسي صلعة اصطناعية ، واستعضت لبطني كرشا مزيفا ، و (اثخنت) صوتي . كان التقمص بكامله خلقا اخر ، خلقا كاد يقربني اشد مايكون القرب من بوزو المثالي)

دشنت المسرحية تمثيلا على مسرح (بيتي تياتر بابيلون) في الخامس من كانون الاول سنة ١٩٥٣ . وبهذا الصدد يقول بلين : (تم الافتتاح دون ان نعرف ما سيحدث . كنت على يقين من ان المسرحية مسرحية كبيرة الشأن وقد شاركني الممثلون في هذا اليقين ايضا . امابيكيت فلم تكن له اية فكرة ، فهو لم يتعقب الانتاج ، ولكنه حضر بعض التدريبات .) اما النتيجة على ماوضعها بلين فكانت نتيجة – مدهشة – . كانت حدثا مثيرا حقا . انفجر بعض الجمهور في عاصفة من التصفيق ، وبعضهم الاخر بهت فصمت . ألاكف تجمعت للنزال ، بين الموءيدين والمعارضين في حين نسف معظم النقاد المسرحية من الاساس كمانسفوا الانتاج برمته . بيد ان القلائل منهم ممن يعدون على اصابع اليد الواحدة ، اخذوا يكتبون على نحو تنبوئي ومن بين هؤلاء الكاتب المسرحي ارمان سالاكرو ، حيث قال : (كنا ننتظر مسرحية عصرنا هذه ، بنبرتها الجديدة ، بلغتها البسيطة المتواضعة ، بعقدتها الدائرية المقفلة .)

اما انوى فقد وصفها بقوله : انها تخطيطات (سكيتشات) من مسرح المنوعات (لتأملات باسكال) يقوم بادوارها مهرجو فراتيللني) . ومما له دلالته ان كتاب المسرح هم اول من قوم – غودو – بالتثمين والتقدير ، وهم الذين شعروا باهميتها ونفوذها منذ ولادتها ، واخص بالذكر منهم بنتر وفوغار ، والمسرحية هي جزء لايتجزا من تاريخ المسرح . وهكذا وضع بيكيت في الطريق الذي ادى به الى جائزة نوبل للادب في سنة ١٩٦٩ .

اما مسرحيته الثانية – نهاية اللعبة – فقد اهداها المؤلف الى بلين . يقول بلين متذكرا ذلك الامر : (لقد تأثرت كل التأثر من ذلك الاهداء) . اما بصدد انتاج المسرحية الثانية فيقول بلين :(لقد انتجناها في لندن سنة ١٩٥٧ في (الرويال كورت)باللغة الفرنسية ، ذلك ان (غودو) بالرغم من نجاحها في فرنسا ، لم تكن ترضى مدراء المسارح لتكون توطئة للعمل في – نهاية الحفلة – ذلك ان بيكيت ، بالرغم من شهرته ، لم يكن مقبولا لديهم .) فالنقاد الذين كرهوا (غودو) كرهوا العمل الجديد كراهية اشد . ذلك انهم وجدوا في – غودو – على الاقل ، شخصية سرية – غريبة – .. ضحك بلين من تلك الاجتهادات . ومع ذلك نالت المسرحية نجاحا مرموقا ، مما حمل بلين على اخراجها في باريس، ومن ثم في هولندا والمانيا ، وفي سنة ١٩٧٠ حمل نسختها الفرنسية لانتاجها في المدن الرئيسة في اوربا الشرقية . اما قيامه بدور – هام – في باريس سنة ١٩٦٨ فيعده بلين من افضل ادواره في الخلق الفني ، بمعنى (توظيب قدرته على تقدير المسافات). وفي الوقت نفسه اخرج بلين (شريط كراب) في باريس سنة ١٩٥٨ . وبعد اخراجها للتلفزيون السويسري في السنة الماضية علم بلين ان بيكيت كان ينوي ان يعهد اليه بالدور الرئيس فيها . ان القيام بتمثيل الادوار في مسرحيات بيكيت – تجربة ثقيلة شاقة – يقول بلين بهذا الخصوص : (انك ان تفعل ذلك ، يقتضيك الامر ان تحشد شجاعتك ووجودك الجسدي ، وكيانك النفسي معا وفي الوقت نفسه ، ان يكون جوك خفيف الظل. ان الادوار لاتحررك مما انت فيه ، كما يفعل ممثلو المأساة حين يحررون انفسهم من ثقل مايحملون ، بوساطة الصراخ الداوي وماشبه) . ثم ان بلين يرصد مايفعله الممثلون الان حين يتناولون مسرحية – غودو – فيقول معلقا على ذلك التمثيل : (انها – يعني المسرحية) ليست قصة تستمر في مجراها ، لانها تتغير من طور الى اخر ، فهي كلاسيكية احيانا ، ومأساوية احيانا اخرى ، ثم ماتبرح في آن واحد ان تكون مزيجا من النوعين. اما الكوميديا فلاينبغي لها ان تكون هزلية اطلاقا ، كما ان المأساة يجب الا تكون ضربا من النواح . المسألة مسألة جرعات وكيفية اعطاء هذه الجرعات ، ثم الاطلاع على دقة المعالجة والتناول . وبصدد الاخراج الاول للمسرحية يقول

بلين : (ان تمثيل دور بوزو لمئة وخمسين ليلة متوالية عذاب هائل ، يجعل المرء مريضا ، بحيث يكون مسكونا بطابع الشخصية . وهذا الامر ينطبق كذلك على مسرحية -نهاية اللعبة - فهام اعمى لذلك لم استطع ان استخدم عيني ولم استطع ان اتزحزح من كرسيي، كان كل شيء يجب ان يتأتى من الصوت وبعض التلميحات القليلة من اليدين . المسرحية مؤلمة جدا ، ومعذلك فهي مثيرة الى حد الوجد .) كان بلين ابن طبيب في احدى ضواحي باريس ، البكر بين خمسة من الابناء ، ارسل في باكورة حياته الى مدرسة دينية ، كانت التجربة مرة بالقياس اليه ، ومن هذه التجربة شخصت ، على نحو بارز حادثة خاصة تمثلت في موعظة طويلة النفس ، القاها احد القسس ، كان موضوعها الموت ، القيت الموعظة في ضوء قنديل تلو الاخر ،حتى انطفات القناديل جميعا وفي الظلام الدامس الذي اعقب ذلك استدعي الجحيم بصورة مرعبة اشد الرعب. خرج بلين من الموعظة ،وكله قرف وامتعاض ،كما خرج مفتوح الشهية للمسرح والعمل المسرحي . اما اول ماطلع به على الجمهور ، في هذا المجال ، فكان في سنة ١٩٣٤ مع جاك بريفر . وفي السنة نفسها عمل مع انطونين ارتو ، ذلك الفنان ، المسكون ،البطولي الذي انتهى به المطاف الى الجنون ،دون ان تحول تلك الامور بينه وبين ان يكون مبدع (مسرح القسوة) كان الدور الذي قام به بلين هو دور القاتل الاخرس في مسرحية (آل سنسي) وهي ميلودراما تتحدث عن الاغتصاب وغشيان المحارم والقتل . ومنذ ذلك الحين لقب بـ (تلميذ)ارتو ، ومع انه عني بالانسان والشاعر وتمرده ، فانه لم يحب عمل ارتو في المسرح ، لتعلقه المتزمت بالشكل الاسلوبي،والعواطف دونما تحفظ ، والتركيز على حضور المخرج دون حدود .وفي اخراجه لمسرحية - الاستار - لجان جينيه في سنة ١٩٦٦ ، استخدم بلين لاول مرة مايعرف باسلوب الاخراج (المرئي جدا) . كما ان بلين عمل مع مخرجين وممثلين كبار من اضراب جان لوي بارو وشارل دولين . فضلا عن عمله في الافلام ولوقت ما في النقد السينمي .

كان شكسبير بالقياس اليه يعني مسرحا فخما وعددا من الممثلين ضخما ومالا وفيرا . وحين كان شابا مثل دور بكنهام في مسرحية (رتشارد الثالث) .وفي سنة ١٩٢٧ اخرج (مكبث) في ستراسبورغ ، يقول بلين بهذا الشأن ! (لقد اسرتني كثيرا ، اخرجتها وكأني افعل ذلك من اجل الاطفال ،انها مسرحية يفضلها الاطفال ، ان عذابات هاملت تثقلهم وترهقهم ، لكن الساحرات - يسحرن الاطفال - ! استخدمت ثلاثة اقزام ليطوقوا مالكولم في النهاية كما لو كان الامر سيستمر دونما انقطاع ، حتى اظهر مالكولم وكأنه نغل اشد سوءا من مكبث .)

اما المسرح الارلندي فقد اجتذبه كثيرا . فسنج وغرينوري ودنساني وييتس كانوا موضع اعجابه .ذلك انه وجد نفسه في منطقة معروفة اليفة لديه . يقول بلين بهذا الخصوص : (ان مسرحيات بيكيت ، في رايي مسرحيات ارلندية لحما ودما ، اكثر مما يدركه الناس في فرنسا - كما وجد نفسه في بيئة لوركا على الفة معها ايضا .وفي سنة ١٩٧٦، تعافى من مرض شديد الم به ، فعاد الى الاخراج ، فاختار العمل مع فوغار ، لانتاج (بوزمان ولينا) وهي المسرحية التي ترجمتها ايزابيل فامشون . وهكذا استطاع ان يضع على خشبة المسرح في اوربا مشكلة من مشكلات افريقيا الجنوبية ، التي اثارت اهتمامه منذ وقت طويل لقد اسرته انسانية المسرحية وشعرها ، بحيث انغمر فيها انغمارا ابعده عن كل شيء اخر . ان التسامي على الواقع ، من طريق الخيال هو الميزة التي يتذكرها من السرياليين والتعبيرين من اوائل ايامهم ، فضلا عن تعلقهم الشديد بشكل فني يعرض الثيمات عرضا مكشوفا الى حد الوحشية وفي هذا الصدد يقول بلين (انني اؤمن بان بعض الامور لاتتأتى الا في حالة معينة) ومع ان بلين كان مهتما اشد الاهتمام بتاريخ عصرنا ، من ذلك انه انضم الى الجبهة الشعبية في سنة ١٩٣٦، واسهم بقسط في المقاومة زمن الاحتلال ، فانه ظل يشك في جدوى المسرح السياسي ، لانه اعتبره محاولة غير مجزية. ذلك ان الفلم والتلفزيون يمكنهما ان يكونا مؤثرين في عرض القضايا السياسية والاجتماعية المهمة . كما انه لم يكن مؤمنا بقيمة المسرح التثقيفية . ولذلك قال : (انني لااعتقد ان بريشت قد استطاع ان يحول واحدا من المشاهدين الى مذهبه الاديولوجي ، وهذا ماينطبق على بيكيت ايضا ،فانه لم يستطع ان يدفع الناس الى يأسه وقنوطه واستسلامه ، لانه لم يتمكن من ابعاد الناس عن قضيتهم الرئيسة ، قضية لقمة العيش .) (١) وعند العودة الى مسألة التوازن بين ماهو كوميدي ومأساوي في - غودو - يتصور بلين ان انتاجه الجديد للمسرحية هو اميل الى الروح الكوميدية من النص الاصلي. ففي هذا الانتاج رقة اشمل انسانية ، ومصداق ذلك ، اللحظة التي لاتنسى ، لحظة ايستراغون حين يجد ملاذا في احضان فلادمير .لقد تحدث بيكيت معه عن اليأس الكامن في المسرحية ، ذلك اليأس المطلق الكوني، وفي باطن ذلك اليأس ، باطن الاحساس فيما يقال :- لااعرف ماذا افعل ، ليس من شيء استطيع فعله - ثمة امكانية ،من حين لحين ، ان يمد احدنا يد العون لشخص اخر .

يوضح بلين هذا الامر بقوله : ـ ربما يعني ـ يقصد بيكيت ـ ان غودو قد يمكن ان يخرج على طبيعته فاذا بالمرء بعد نهاية الامسية قريب من الاحساس بالرقة ومشاعر التعاطف . تماما كماهي الحال عند ماينتهي احدنا من الحديث مع روجيه بلين .

(١) كتب روبرت شو في (لندن مغازين) : (لا اعرف لماذا اغلبية الناس تسمى مسرحية (بانتظار غودو) مسرحية مثبطة يائسة ٠ ان بيكيت يكتب عن العذاب بطريقة تجعلني اشعر بالانتعاش طريقة تحملني على ان استيقظ من نومي ،لاذهب الى الخارج ، كي افعل ما استطيع فعله ٠)